Orhan Koçak

Bahisleri Yükseltmek

TURGUT UYAR ŞİİRİNDE
KENDİNİ YARATMA
DENEYİMİ



metis

Orhan Koçak

Bahisleri Yükseltmek

Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi

Orhan Koçak 1948, İstanbul doğumlu. ODTÜ'de iktisat ve sosyoloji okudu. 1987-2002 yılları arasında yayımlanan *Defter* dergisinin yayın kurulunda yer aldı. Psikanaliz, Marksizm, eleştirel teori, Frankfurt Okulu ve edebiyat eleştirisi alanındaki yazılarıyla tanınmaktadır. Metis Yayınları'nda bir edebiyat kuramları ve eleştirisi dizisi başlattı (Metis Eleştiri) ve yayın yönetmenliğini üstlendi. *Virgül* dergisinin yayın yönetmenliğini yaptı. T. W. Adorno, Max Horkheimer, Melanie Klein ve Samuel Beckett çevirdi: *Minima Moralia* (1998), *Akıl Tutulması* (1986), *Haset ve Şükran* (1999) ve *Proust* (2001). Yayımlanmış diğer kitapları: Mithat Şen'in resmini konu alan incelemesi *İmgenin Halleri* (Metis, 1995) ve *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları* (Bilgi, 2008).



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Bahisleri Yükseltmek
Turgut Uyar Şiirinde
Kendini Yaratma Deneyimi
Orhan Koçak

Birinci Basım: Şubat 2011

Yayıma Hazırlayan: Semih Sökmen

Kapak Resmi: Shinichi Maruyama,
"*Kusho*" *serisinden*, 2009

Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN 13: 978-975-342-801-9

Orhan Koçak

Bahisleri Yükseltmek

TURGUT UYAR ŞİİRİNDE
KENDİNİ YARATMA DENEYİMİ



metis

İçindekiler

Ulus'un anısına,

Önsöz

Zorluğun İcadı, Yeniden

TURGUT UYAR'ın denemeleri kışkırtıcı cümle ve slogandan yana fakir değildir. Bunlardan bazıları yazıldığı tarihte de dikkat çekmiş, tam Uyar'ın amaçladığı biçimde olmasa bile bir yankı bulmuştur. "Çıkmazın güzelliği" böyle: "şiir çıkmazda çünkü insan çıkmazda" (1963).[1] Bu önerme, uzun bir süre, Uyar'ın sağcılığının veya "dekadanlığının" en sağlam kanıtı olarak alındı. "Korkulu ustalık" veya "efendimiz acemilik": bunlar daha bir sempatiyle karşılanan sloganlardı; özellikle 1980'lerde, "genç şair"liğin sosyolojik bir kategori haline geldiği yıllarda, henüz kendi yeteneklerinden emin olmayanlar için belli bir dayanak oluşturduğunu hatırlıyorum (yine de "yetenek" fikrinin tartışılmasını sağlayamamıştır; kendisi de yazılarında hiç girmedi böyle bir tartışmaya). Ama bir cümlesi var ki Uyar'ın, ne ilk yazıldığı tarihte (1950'lerin ikinci yarısı) okunmuş göründü, herhangi bir cevap aldı, ne ölümünün hemen ardından çıkan *Sonsuz ve Öbürü* seçkisinde[2] yeniden yayımlandığında dikkat çekti, ne de şairin düzyazıları 2009'da nihayet özenli bir biçimde toplandığında okurlar nezdinde bir "cümle" olarak belirebildi. Şuydu: "Ben kırkından sonra artık yazmayan şairlerimizin, hayatın yükü, geçim derdi falan gibi sebeplerle değil... kendilerini yeniden

1. Turgut Uyar, *Korkulu Ustalık*, haz. Alaattin Karaca, YKY, 2009, s. 352. Uyar'ın düzyazılarının tamamına yakınını içeren bu kitaptan yapılan alıntılar bundan sonra metin içinde, *K.U.* kısaltmasıyla zikredilecektir.

2. Turgut Uyar, *Sonsuz ve Öbürü*, haz. Tomris Uyar ve Seyyit Nezir (Broy, 1985). Bu kitapta Uyar hakkında yazılmış (bazıları artık bulunamayacak) yazılar, Uyar'ın deneme, söyleşi ve günlük notlarından seçmeler ve şairin ölümünden bir yıl önce, 1984'te çıkmış toplu şiirlerine (*Büyük Saat*, Can) girmemiş son parçalar yer alıyordu.

icat edemediklerinden sustuklarına inanıyorum" (*K.U.*, s. 263). Aynı kayıtsızlık yaklaşık otuzar yıl arayla üç kez tekrarlanıyor. Üçünde de *kendini yeniden icat etmek* fikri dikkat çekmemiş, herhangi bir soruya yol açmamış.

Bu noktada çok eleştirel olmamalıyım belki de, çünkü parçasıyım: Cümlenin yer aldığı "Efendimiz Acemilik" denemesini 1985' te *Sonsuz ve Öbürü* kitabında ilk kez okuduğumda, benim zihinsel derimden içeri işleyebilen de başlığın ilk terimi bile değil, sadece ikincisi olduydu: sevgili yetersizlik, tatlı kekemelik, muhteşem başarısızlık. Ama üç ayrı tarih var, algı eksikliğinin üç ayrı tarihsel bağlamı. İlkinde, 1950'lerde, belki cümlenin yazarının bile travmatik etkinliğini tam algılayamadığı bir çıkıştı bu: kendi kendini ve yeniden ve icat etmek. O dönemde "İkinci Yeni"yi anlamaya, saptamaya, adlandırmaya yönelen yazarlar (en başta, bu adı da koyan Muzaffer Erdost) hep şunlarla ilgilendiler: sözcükler çarpılıyor, yeni sözdizimleri beliriyor, anlam geziniyor, dalgalanıyor. Başka bir deyişle, bir *üslup* değişmesiydi bu, teknik farklılaşmıştı, modern çağda sık sık olduğu gibi. Nasıl bir "Birinci Yeni" ("Garip") varsa, bir ikincisi de olabilirdi. Modernliğin sürekli değişme ve yenilenme geleneğinde her zaman bir son yeniliğe, bir yeni yeniliğe de yer vardı. Sonra belki Uyar'ın da beklemediği 1960'lar geldi. Olayın adı yoktu ("İkinci" dışında) ama kendisi, eylemi vardı: Herkes kendi kendini icat etme, en azından başkalarının icatlarına uyarlama faaliyetine girişmişti. Olayın kendisi yaşanırken, kavramına ihtiyaç olabilir mi? Böylece yeniden icat tasarısı da, tartışılmaksızın, kendi oluşumuna bırakılmış oldu. Doğallaştı.

Bu doğallaşmanın bir siyasal bağlamı da vardır. 1960 askeri darbesi (o dönemde "27 Mayıs Devrimi" olarak anılmaktaydı) aydınların büyük bölümünde, yeni anayasanın da etkisiyle, bir tür "milat" düşüncesine bitişmiş gibiydi: geçmiş "sıfırlanıyordu"; gelecek sıfırdan başlanarak kurulacaktı. Yeni anayasanın öngördüğü Devlet Planlama Teşkilatı'nın kurulmasıyla 1930'lardan sonra ikinci kez güncelleşen *plan* fikri de iktisadi içeriğinin ötesinde bir yan-anlam kazanmıştı: yenilik her nasılsa başımıza gelen bir şey olmak zorunda değildi; geleceğin tasarlanması, kurulması, icat edilmesi mümkündü. Uyar'ın 60'lı yıllardaki yazıları, bu düşüncelerin biraz bulutsu bir biçimde ona da nüfuz ettiğini gösterir. Oysa deneme yazarı Uyar'

ın değilse bile şair Uyar'ın (ya da Uyar'ın şiirinin) bundan farklı bir derdi de vardı: bu kendini yeniden icat nasıl mümkün olabildi, ben *Türkiyem*'den (1952) *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'na (1959) nasıl varabildim, nasıl oldu da bir boşluğun üzerinden sıçrayabildim? Soru havada asılı kaldı; değindiğim doğallaşma işitilmesini önlüyordu. Yenilik zaten vardı, bunda bir yenilik yoktu.[3]

İlk ânın sorusu, ancak ikinci anda, Uyar'ın ölümünün ardından belirebilecekti. Mesela Güven Turan için, Uyar'ın şiirsel çizgisindeki kırılma, aralık, boşluk, en azından bir soru haline gelmişti 1980' lerin başında: "Doğrusu, Turgut Uyar'ın [*Türkiyem*'deki] şiirlerden hemen sonra, taş çatlasa iki yıl sonra, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndaki şiirlere nasıl geçtiğini bilemiyorum... Bu iki şiir kitabı arasındaki fark, sadece bir şiir dili farkı olarak da kalmıyor. Bir dünya farkı da belirgin bir şekilde kendini gösteriyor."[4] Aynı tarihlerde, Enis Batur ve Füsun Akatlı gibi yazarlar da Turan'ın bir soru olarak ortaya koyduğu geçişe "patlama" ve "taşkınlık" gibi terimlerle yaklaştılar. İlk ânın sorusuzluğundan farklıydı bu; yine de Uyar'ın kendi tuhaf formülasyonu bu ikinci anda da tartışmaya dahil edilmedi. Oysa benzer bir düşünce, İkinci Yeni'nin başka şairlerince de farklı sözcüklerle dile getirilmişti. Ece Ayhan, "kendi kendini doğuruyordu bir cinaedi" diye yazmıştı; Edip Cansever sık sık *Phoenix*'ten, Anka'dan, kendi küllerinden yeniden doğmaktan söz etmişti. Bunların içinde en genel, en soyut formülasyon Uyar'ınkiydi; ama kendi tarihsel-kültürel bağlamına en yakın duran da oydu. 1955-65 yılları, Varoluşçuluğun (özellikle Sartrecı versiyonunun) çevirilerle Türkiye'ye de girdiği ve nerdeyse "hazır bir tarla" bulduğu dönemdir. Sartre'ın çoğu zaman "varoluş özden önce gelir" sloganında özetle-

3. Sorunun geçiştirilmesinin bir örneğini Hüseyin Cöntürk'ün 1961'de çıkan *Turgut Uyar* kitabında bulabiliriz: "Uyar'ın *Arabistan*'dan önce yazdığı şiirler klişelerle doludur... Bunlar, bir kişiliği olmadığından, üzerlerinde durulmaya değmez. Ancak *Arabistan*'ladır ki Uyar üzerinde durulmaya değer dünyalar getiriyor." H. Cöntürk, *Çağının Eleştirisi* I, YKY, 2006, s. 207. Üzerinde durmaya değmeyecek birtakım "klişelerden" üzerinde durmaya değecek bazı "dünyalara" geçebilmiş, sıçrayabilmiş olması, bu şiirin varlığının son derece üzerinde durmaya değer bir parçası olarak görülemiyor muydu? Başlı başına bir inceleme konusu oluşturmuyor muydu?

4. *Sonsuz ve Öbürü*, s. 67. Bu metin Turan'ın *Yazıyla Yaşamak* (YKY, 1998) başlığıyla çıkan toplu denemelerinde de bulunmaktadır.

nen ilk dönem (1940'lar) felsefesi, aslında Romantizmle başlayan ve belki en keskin ifadesine Nietzsche'de[5] kavuşan bir özerklik/hükümranlık düşüncesinin gündelik kullanım için uyarlanmış biçimi de sayılabilir: Karakter aldanıştır; sizin kaderinize sizden önce karar vermiş değişmez bir öz, bir miras, bir soyaçekim olduğunu kabul ederseniz sadece kendi kendinize yalan söylemiş, kendi korkunç özgürlüğünüzden (belirlenmemişliğinizden, temelsizliğinizden) kaçmış olursunuz – eyleminizle yapacaksınız kendinizi, korkak ve yalancı değilseniz eğer. Sadece bir durum tesbiti değil, daha çok bir meydan okuma, bir oyun daveti de olduğu ölçüde, kendine yer açmak isteyen hırslı "yaratıcıya" bir programın da ana hatlarını veriyordu bu türden önermeler. Ama işte 50'lerin sonunda, 60'ların başında, fazla yaygınlaşmış, aydınlar arasında "zaten öyledir" diye çoktan kabullenilmiş olduğu, kültürel eriyiğe karıştığı, başka bir deyişle *kendi karşıtından yoksun kaldığı* için, özgül bir düşünce olarak, bir *cümle* olarak da algılanamıyordu. Bir düşünceyi *bir* düşünce haline getiren, bir soru nesnesi olarak belirmesini sağlayan şey sadece kendi karşıtıyla karşılaşmış, kendi farklısı tarafından sınırlanmış olmasıdır; doğallık izlenimi öyle kırılır. Yok muydu o ilk anda böyle bir karşıt, "bizden öncekiler kendilerini yeniden icat edemediler" cümlesinin de kayda geçmesini sağlayacak?

Aslında vardı; ne kadar cılız, ne kadar ham olursa olsun, bir sosyalist hareket, en azından bir Stalinist hareket vardı. Böyle rasgele söylenmiş gibi duran bir kişisel özerklik fikrini derhal saptayıp mahkûm etmesi gereken "Sosyalist Gerçekçi" yazar, eleştirmen ve şairler vardı; çıkmazın güzelliği sloganına asıl itiraz da zaten o kamptan gelmişti. Öyleyse niçin kaçırdılar? İki sebep düşünebiliyorum. Birincisinden ben de emin değilim, fazla hipotetik olacak. Şu: Türk Stalinist hareketinin bazı siyasal, örgütsel gelgitlere rağmen en azından 1938'den itibaren bayraklaştırmak durumunda kaldığı bir şair, asıl Şair, tam da bunu yapmıştı: Nâzım Hikmet, 1922'den sonra şiirsel olarak kendini tam da *yeniden* icat etmişti. Adı konulmasa bile,

5. *Şen Bilim*'in 335. fragmanından: "Ama bizler... yeni, eşsiz, karşılaştırılmaz, kendi yasalarını kendileri koyan, kendi kendilerini yaratan insanlar olmak istiyoruz." *The Gay Science*, Vintage, 1974, s. 266; Türkçesi: *Şen Bilim*, çev. Ahmet İnam, Say, 2009, 2. basım.

böyle bir şeyin "olabilirliği" içten içe seziliyor olabilir miydi? İkinci sebep daha somut, daha kayıtlı: Marx'ın yazıları, ancak Stalinist süzgeçten geçebildiği kadarıyla ulaşıyordu bizim SG'cilere. *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i* ancak 70'li yılların başında ilk kez çevrildi Türkçeye. Sonra da, çok daha iyi bir çeviriyle, ancak iş işten geçtikten sonra, 2000'li yıllarda çıktı. Marx, hiç yabancısı olmayan, çünkü en azından Hegel'den ve onun "Sol Hegelci" tilmizlerinden (en başta da Max Stirner: Nietzsche-öncesi Nietzsche) bildiği "kendini yaratmak" fikrini bu metinde hem içerir hem eleştirir. Tanıl Bora'nın yeni tercümesinden aktarıyorum: "İnsanlar tarihlerini kendileri yaparlar, ama onu serbestçe, kendi seçtikleri parçaları bir araya getirerek değil, dolaysızca önlerinde buldukları, geçmişten devreden verili koşullarda yaparlar."[6] Devamı kendisinden de daha meşhur olan bu cümle, Uyar'ın ve genel olarak her türlü sanatsal yenilik, "eşsizlik ve karşılaştırılmazlık" önermesinin tartışılması için bir çıkış noktası olabilirdi – tartışılmasını değil, görülmesini bile sağlayamadı, çünkü o dönemde, o ilk anda, 50'lerin sonlarında, kendisi de bir otorite cümlesi olarak bizde mevcut değildi.

İkinci anda, "Marx" bahsinin nedense kapanmış gibi göründüğü bir tarihte, 80'li yılların sonuna doğru, artık farklı bir dikkatin, farklı bir itirazın da konusu olması beklenirdi Uyar'ın cümlesinin. Çünkü kendini yaratma fikri bu cümlede alışılmadık bir ifade bulmuştu. Tam da bunu fark etmemiz gereken bir eşikteydik: *Post*-modernizm tartışması yeni başlamıştı ve ilgi uyandırıyordu. Formülasyon sahiden tuhaftı çünkü; kaynaklandığı Romantik düşünceye oranla bile garipti. Romantizmde (modernizmde) kendini yaratma, hatta kendini "doğurma" vardır; ama bir kez yarattıktan sonra artık kendi "dehâ"na (Romantizmin merkezi kavramı) eşitlenmiş olursun. Yakalanmış olursun. Gerisi yâd etmedir, bir gençliğin, yaşanmış bir "sahiciliğin" kendi hatırlama ve kayıt tekniklerine kavuşturulması. Ama işte Uyar'ın otuz yıllık formülünde, bu "öz-yaratıştaki" ölüm-kalım ciddiyetini hafifleten bir bükülüş vardı: kendini *yeniden* icat etmekten, şu halde *defalarca* icat edebilme yeteneğinden söz etmekteydi. Şimdi, postmodernizm kadar dağınık bir görüngünün

6. Karl Marx, *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i*, çev. Tanıl Bora, İletişim, 2010, s. 30.

(bir dağılma ve erime görüngüsünün) eğer tek bir toparlayıcı sloganı varsa o da benliğin ya da kendiliğin rastlansallaşması, *olumsallaşmasıdır*: kendinizi her an yeniden tasarlayabilir, icat edebilirsiniz: bu benliklerden hiçbiri öbüründen daha sahici, daha özsel değildir. Tıpkı Kundera'daki gibi: gerçekleştirmekle yükümlü olduğumuz bir miras, bir dehâ, bir potansiyel de yoktur. – Uyar'ın şiiri, başlangıçta bütün yükünü belki de hissedemediği bu yüksüzlüğün cesaret ve korku anlarını kaydetmekle uğraşıp duracaktır. (Sonlara doğru yazılmış bir parçada, "*soyumuz* geçerlidir, biliyorum" diyecek ve hemen toparlanıp şunu da ekleyecek: sayılmayan soyumuz, hükümsüz özümüz.)

Şu halde Uyar'ın (ve İkinci Yeni'nin) gizli manifestosunun en problematik cümlesi, bizim postmodernist meşguliyet ânımızda da dikkatten kaçtı. Üçüncü eşiğe, elinizdeki kitabın zamanına geldiğimizde, ikinci eşiğin fırsatı da çoktan kaçırılmış, çünkü postmodernizm kendi karikatürüne, galiba hafifçe mahcubiyet veren hakikatine indirgenmişti – süregiden bir gerçeklik olmaktan da çıkmaksızın. 90'lı yıllardan itibaren "öz-yaratış" fikri buna en müsait sektörün, elbise işinin (hazır giyimin) asli önermesi haline geldi: alın, seçin, yakıştırın, çeşitli kombinezonlar arasından kendi imajınızı kendiniz yaratın. Kierkegaard gibi bir gecikmiş Romantiğin "çok çalışan, iyi çalışan, kendi babasını da doğurur" şeklindeki önermesi, asıl provokatif ve tehditkâr gerçekliğine, bu türden cümlelere de gülümseyerek bakan yaratıcıların, mesela Hüseyin Çağlayan'ın (?) işlerinde kavuşuyordu.

Ama hep bağlam açısından baktık olguya. Olgunun kendisinin de bağlama, bu bağlamı şimdi tanımlayabilen biz okurlara sorduğu sorular olmalı. "Olgu", Uyar'ın o cümlesi ve uzun süre o cümlenin gözetiminde ilerleyen şiiri. En azından Marx'a yönelttiği bir soru var. Evet insanlar kendilerini üretirler, demişti Marx, ama ancak devraldıkları koşullarda, devraldıkları malzemeden. Buna karşı şiir de şöyle diyor: Kendi söylediğimin yeniliğini bana anlatacak olan da yine benden önce söylenmiş olanlar mıdır; ölçü hep gelenek midir – bu bir "değişme geleneği" bile olsa? Hep onun terimlerine mi tercüme olmak zorundayım? Benden önce başlamış bir zaman-mekân sürekliliği içinde bana ayrılan yere mi ilişeceğim? Biz bu modernist kibri şimdi pek anlayamıyor veya ciddiye alamıyor olabili-

riz; ama modernliğin ön-tarihinde, Romantizmde başlayan ve radikal ifadesini de Kierkegaard'ın "babayı doğurmak" formülünde bulan bir düşünce, bir istek, belki de en keskin metaforuna modern bilimde, kozmolojinin (bilim midir?) "Büyük Patlama" kurgusunda kavuşacaktı. Büyük Patlama zaman ve mekân içinde meydana gelen bir olay değildir: içinde "meydana geleceği" ve yol alacağı zaman/mekânı da kendisi yaratır. Madde, olgu, doğarken, doğmakla, parçası olacağı bütünü de (uzay, kozmos) doğurmuştur: bağlam olguya bağlıdır. Başka bir deyişle, kendi okunma ve anlaşılma koşullarımı da ben yaratmış olacağım.

Bu açıdan (olgunun, şiirin açısından) bakıldığında, tarihsel maddecilik de bir kaçış, bir savuşturma, bir uzlaşı formasyonu olarak görünür. Evet insanlar kendilerini yaparlar – ama buldukları koşullarda. Doğan şiir açısından bakıldığında, bu formülün ikinci yarısı, birincisinin şiddetinden, travmatik hakikatinden kaçınmanın, onu sakinleştirmenin, ona yalan söylemenin aracından ibarettir. (Marx'ın kendisi de bu noktada bulanıktır, ikirciklidir: insanlar yapsın mı istiyordu sahiden, yoksa "... ama yapamazlar" diye eklemekten hınçlı bir zevk mi alıyordu?) Evet, sonunda öyle olmuş olur; her şey kendi tarihiyle (bağlamıyla, öncesiyle) açıklanabilir hale gelmiş olur – biz de bu yüzden bu şiire (ya da bir başkasına) sadece maruz kalmakla kalmıyor, onu anlama, anlatma çabasına da girişebiliyoruz. Ama başlarken öyle miydi? İkinci Yeni şairleri, Uyar, Süreya, Cansever, hayranlık duydukları daha eski şairler üzerinde düşünürken sık sık "açıklanamazlık" terimini kullanmışlardır: Nâzım Hikmet, Dağlarca, Külebi, Dıranas – bunlar kendilerinden önce gelen hiçbir şeyle açıklanamayacak olgulardır. Bir güvensizliğe de işaret eder bu yaklaşım. Koşulsuz bir öz-yaratış fikrine yine de geçmişten dayanak, örnek veya kefalet aranmış gibidir. Öte yandan İkinci Yenicilerin kendi tam anlayamadıkları "mucizelerini" geçmişe teşmil etme çabalarında, her zaman ancak bir gecikmeyle kavranabilecek bir doğum ânının tehlikesini ve tazeliğini tekrar tekrar tatma isteğini de görebiliriz. Uyar'ın gizli manifestosunun belki en dokunaklı kısmı şudur: "Efendimiz acemilik. Bir taş alacaksınız. Yontmaya başlayacaksınız. Şekillenmeye yüz tutmuşken atacaksınız elinizden. Bir başka taş, bir başka daha. Sonunda bir yığın yarım yamalak biçimler bırakacaksınız. Belki başkaları sever, tamamlar. Ama her

taşa sarılırken gücünüz, aşkınız, korkunuz yenidir, tazedir. Başaramamak endişesinin zevkiyle çalışacaksınız."

* * *

Uyar'ın "korkulu ustalık" ifadesini "korkulan ustalık" diye de okuyabilir miyiz? Bu korkunun nesneleri zaman içinde kayacak, değişecektir. Uyar'ın kendi *gerçekleşmiş* ustalığından da korkmaya, yılmaya başladığı bir ânın geldiğini göreceğiz. Hatta, henüz gerçekleşmemiş ama gerçekleşebilecek bir ustalığın da bir sıkıntı kaynağı olduğunu söyleyebiliriz. Uyar "endişe" sözcüğünü kullanıyordu. Korkudan farklı olarak endişenin kaynağı, kendi dışımızdaki gerçek bir tehlikeden çok, henüz olmamış, belirsiz ve hayali bir durumdur genellikle (Freud, "bir sinyal olarak endişe"den söz eder): Başarmamış olmak bir suçluluk veya mahcubiyet yaratır, başaramayabilecek olma ihtimaliyse endişeye yol açar. Ama geçmişte gerçekleşmiş, üstelik bizim dışımızda gerçekleşmiş olan şeylerin bizde uyandırdığı sıkıntılar, "boğuntu" veya "çaresizlik" gibi sözcüklerle ifade edilebilecek başka negatif duygular da yok mudur? Uyar "korkulu ustalık" derken, şairi kolaycılığa, hamlesizliğe götürebilecek bir mekanik mahareti eleştiriyordu, doğru. Ama başka türlü bir korkutucu ustalık da yok mudur, bizden önce ve bizim dışımızda gerçekleşmiş, bizde nafilelik duygusuna yol açan bir ustalık birikimi? Olmalıdır, çünkü kendi kendini doğurma gibi çılgınca bir tasarı da anlamlandırıcı karşıtını orada bulur. Kendimizi böyle yığılmış bir ustalığın önünde bulduğumuz için kendimizi yeniden icat etmeye yelteniyoruz, boğulmamak için. – *Geleneğin* en kasvetli tasvirlerinden birini, daha önce aktardığım cümlenin devamında yine Marx vermişti:

> Tüm göçüp gitmiş kuşakların oluşturduğu gelenek, yaşayanların beyinlerine bir kâbus gibi çöker. Kendilerini ve bir şeyleri altüst etmekle, şimdiye dek hiç olmamışı var etmekle uğraşıyor göründükleri anda, tam da böylesi devrimci kriz dönemlerinde, endişe içinde geçmişten ruhları yardıma çağırır, onların adlarına, sloganlarına, kıyafetlerine sarılır, dünya tarihinin yeni sahnesinde bu eskiden hürmet edilen kılıklara bürünerek ve bu ödünç dille oynamaya çalışırlar. Luther havari Pavlus'un maskesini takmıştı; 1789-1814 devrimi, farklı anlarda, ya Roma cumhuriyetinin ya da Roma

kayzerliğinin kıyafetlerine büründü; ve 1848 devrimi de bazı noktalarda 1789'u, bazılarında da 1793-95'in devrimci geleneklerini taklit etmekten daha iyisini yapamadı.

Kendi kendimizi tekrarlama korkusunun yanında, öncesinde, başkalarını tekrarlama korkusu da vardır öyleyse, ne yaparsak yapalım bizden önce gelmiş olanları tekrarlamakla kalacağımız endişesi. "Başaramamak endişesinin zevkine" hep bir beyhudelik çizgisi karışmıştır. Bu endişenin gelişiminin tasvirini bir "şiir teorisi" haline getiren yazar Harold Bloom'du.[7] İngiliz Romantikleri üzerine 1950'lerde başlayan çalışmalarından türettiği ve başka Romantizmler üzerinde (mesela Alman ve Fransızlarda) denemekten kaçındığı bu teoriyi yine de evrensel bir çalışma kılavuzu olarak sunmak istemiş gibidir Bloom: "biçimci" diye nitelediği bir eleştiri tarzına karşı genel bir meydan okuma. Varsayımlarını ve çıkış noktalarını açıklamaktan kaçınmaz. Ben de bu kitapta bu kılavuzdan bolca yararlanacağım için dört temel noktayı hemen özetleyeyim. (1) Etkilenme endişesi çok güçlü bir geleneğin ("kâbuslardan" ve "faaliyet halindeki ölülerden" oluşmuş bir gelenek) ürünüdür; bu geleneğin sonraki evrelerinde, demek bir gecikmeyle ortaya çıkar. Nietzsche'nin deyimiyle "reaktif" bir davranışa yol açar: yeni gelenlerde hem bir geç kalmışlık duygusu uyandırır hem de canhıraş bir yenilik çabasını kışkırtır. Geleneğin bir gelenek olması da zaten ancak böyle bir zaman aralığına bağlıdır: Önce gelenlerin çok güçlü olması kadar önemli olan, hatta belki daha da önemli olan şey, bu gücün bizden önce gelmiş olmasıdır. Son kertede, bu gecikmeden ibarettir gelenek. Hiç aldanmayalım: gelenek, endişe, gecikme – bu üç terim de aslında aynı şeyi tanımlıyordur. (2) Hiçbir şiir tek başına, kendi sözcükleriyle anlaşılamaz ("biçimcilere" yönelttiği eleştiridir bu). Eşsiz, benzersiz bir şiir yoktur. Aslında tek tek şiirler de yoktur, sadece şiirler arasındaki ilişkiler vardır. (3) Ama barışçı bir ilişki değildir bu: sağkalma mücadelesidir. (Bloom'un yaklaşımını bazı Fransız "metinler-arasılık" veya "edebi konvansiyon" teorilerinin karşısına diken de bu şiirsel "sosyal Darvinizmdir".) Bir şair bir başka şairi çok sevebilir, çok iyi anlayabilir; ama *fazla* severse ya da sade-

7. Bkz. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis, 2008.

ce sevmekle, anlamakla kalırsa, şair değil eleştirmen olabilir ancak (onun da iyisini olamaz). Ya da belki tatlı ama zayıf bir şair olabilir. Bloom'un Vico'dan aldığı bir terimle "sert şiir" ya da "haşin şiir" dediği şey, ancak bir "*agon*" (güreş, boğuşma?) içinde, antagonist bir etken olarak ortaya çıkabilir. Zayıf şiir, gelenek içinde (antolojide) kendisine ayrılan yere ilişmeyi peşinen kabullenmiş şiirdir, ama gelenek bu şiirlerden yapılmamıştır. (4) Şiirler arasındaki sözcük, imge hatta üslup benzerliği, "etkilenme endişesinin" asıl konusu değildir: bir niyet benzerliğidir önemli olan, daha çok da bir irkilme ve endişe benzerliği. Çatışan tarafları "metinler" olarak görürsek Fransız kalmış oluruz: *arzular ve iradeler* tekrarlanıyor ve çatışıyordur. Özne, özerklik ve hükümranlık kavramlarından hepten vazgeçemeyiz, bunlara ne kadar eleştirel veya ironik yaklaşsak da.[8] – Uyarlamaya birinci varsayımdan başlayalım: Böyle çetin, zorlu bir gelenek var mıydı Uyar'ın şiirsel doğum yıllarında, kalmış mıydı, oluşmuş muydu? Elbette şu da sorulabilir: Modernliğin kendisinin olsun anlaşılmasının olsun her zaman bir "iş işten geçme" aralığı içerdiğini sadece modernler mi sezmişlerdi? Her çağın bir kendi gecikmişi, kendine oranla bir moderni olduğunu hissettiren cümleler 16. yüzyıldan, Fuzuli'nin Farsça divanına önsözünden:

> Tesadüfen benden evvel gelen şairlerin hepsi yüksek anlayışlı, engin düşünceli insanlarmış. Gazel üslubuna yarayan her güzel ibareyi, ince mazmunu öyle kullanmışlar ki ortada bir şey bırakmamışlar. Bir insan onların bütün yazdığını bilmeli ki çalışıp vücuda getirdiği eserlerde kendinden evvel söylenen manalar bulunmasın. Öyle zamanlar olmuştur ki, gece sabahlara kadar uyanıklık zehrini tatmış ve bağrım kanaya kanaya bir mazmunu bulup yazmışım. Sabah olunca diğer şairlerle tevarüde [farkında olmadan aynısını söyleme durumuna] düştüğümü görüp yazdıklarımı çizmişimdir. Öyle zamanlar olmuştur ki, gündüz akşama kadar düşünce deryasına dalıp şiir elması ile kimse tarafından söylenmemiş bir inci delmişim; bunu görenler, "bu mazmun anlaşılmıyor, bu lâfız erbabı arasında kullanılmaz ve hoş görülmez" der demez, o mazmun gözümden düşmüş, hatta kalemi elime alıp onu kâğıda bile geçirmek istememişimdir. – Ne tuhaf haldir bu; söylenmiş bir şey evvelce söylenmiş diye, söylenmemiş bir söz de evvelce söylenmemiş diye yazıl[a]mıyor.[9]

---

8. Bu son derece "maço", hatta "militarist" yaklaşıma feminizmden veya *queer* teoriden herhangi bir yeterli cevap gelmemiş olması şaşırtıcıdır. Bloom'la yaklaşık aynı zaman dilimi içinde şekillenmişlerdi. Belki de "değmez!" diyorlardı.

Geleneğin bir *çifte açmaz* olarak etkinliğini belki Marx'tan da, Bloom'dan da daha şiddetle hissettiren cümlelerdir bunlar: benim gibi ol, ama yasak; farklı ol, o zaman da yoksun. Bu pasaj bana hep Uyar'ın bir dizesini hatırlatmıştır: "birden bileklerimde duydum / denizin engin kelepçesini." Denizin Uyar'daki anlamına bu kitapta sık sık değineceğim. Ama 1950'lerde böyle bir "kelepçe" geleneğin, bir "kıskaç" geleneğin artık kalmamış ve henüz oluşmamış olduğunu bu eksikliğin yasını tutan milliyetçi-muhafazakâr yazarlar da teslim ediyordu.[10] Nâzım Hikmet'in "Otobiyografi" şiirindeki dizesi, 1930'lardaki kendi "putları yıkıyoruz" kampanyasının ötesinde, daha genel bir duruma da işaret eder: "Geçtim putların ormanından baltalayarak, ne de kolay yıkılıyorlardı." Eskinin silinişi de, yeninin beliriş ve kabullenilişi de kolaylaşmıştır, *fazla* kolaylaşmış: geleneğin zorlu sınavı iyice hafiflemiştir.[11]

Bu iddiaya şöyle bir itiraz gelebilir: Evet, Fuzuli'nin çetin geleneği, yaklaşık yüzyıllık bir zayıflama döneminden sonra, Galip'le son bir kez daha parlayıp 19. yüzyılın ortalarında artık hükmünü iyice yitirmiş olabilir – ama bir *model* olarak Divan'ın yerini Tanzimat'tan itibaren yine bir başka model, bu kez Batı şiiri (esas olarak da Fransız) almış değil miydi? Yeni bir endişe getirmedi mi bu, yeni bir bağlayıcılık, yeni bir enerji ve zorlanma kaynağı? Geçmişte Osmanlı şairleri nasıl kendilerini Fars şairlerine oranla gecikmiş buldularsa şimdi de Osmanlı-Türk şairleri Batı şiirinin karşısında kendilerini oyuna geç girmiş ve acemi hissediyor değiller miydi?[12] Öte yandan, Yahya Kemal gibi bir restorasyoncuyu "eski şiirimizin *beyaz* dilini" keşfetmeye yönelten de 19. yüzyıl Fransız şiiri olmadı mı? – Bu itiraz haklıdır, ama ancak kısmen. Haklıdır; Uyar'ın şiirin-

9. Ali Nihat Tarlan, *Fuzuli Divanı Şerhi*, Akçağ, 1998, s. 10.

10. Bkz. Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği ve İnsan*, Çağ, 1989.

11. Cemal Süreya'nın birçok denemesinde işaret ettiği *kanon*'suzluk (A'ya göre B şair değildir, C ikisini de değersiz bulur, D ise bu üçünün sadece adını duymuştur, vb.) bu zayıflama ve hafiflemeyle ilişkilidir.

12. Bu cümlenin birinci kısmı son derece tartışmalı bir varsayıma dayanıyor: "Osmanlı" şiiri kendisini "Fars" şiirinden büsbütün ayrı bir kültürel olgu gibi mi görüyordu? 18. yüzyıl sonrasının "kavimci-ulusalcı" yaklaşımının geçmişe de teşmil edilmesini içeren bu varsayımın (ki Tanpınar'ın *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi*'nin giriş kısmında da karşımıza çıkar) tartışılacağı yer bu önsöz veya bu kitap değil.

de *Türkiyem*'den sonraki radikal kadro değişmesini de (kadroya üslup ve gönderi çerçevesi kadar, ideoloji de girer) bu *model kaymasının* gecikmiş bir kavranışının ifadesi sayabiliriz. Ama ancak kısmen haklıdır: "Osmanlı-Türk" şairi bu yeni modeli görüyor, ama model onu görmüyordu. Fuzuli'nin ya da Bloom'un anlattığı türden bir geleneğin işlemesi için sadece bir bakış değil, bir bakışma olmalıdır. Öncekilerin sonrakileri kaydetmesi için kendilerinin sağ olması da gerekmez: bunu onlar adına yapan, yeniyi kaydeden, değerlendiren ve eleyen bir mekanizma ("gelenek") vardır. Geç şairin kendisi de bu kayıt/karşılaştırma sisteminin bir parçasıdır: "Arap" kökenli "Osmanlı" şairi Fuzuli, bu iki dildeki şiirlerinin yanında bir de Farsça divan çıkarmak zorunda kalıyordu. Hâşim Fransızca makale yazdı ama "üstâdım" dediği Remy de Gourmont'un (veya mirasçılarının) okuyabileceği bir Fransızca şiir yazmadı. Yazamazdı, sadece *yasak* olduğu için de değil. – Etkilendiği yeni model açısından (ya da modelin kendisi tarafından) değerlendirilemiyor oluşu, modern Türk edebiyatı için aşılmaz bir engel, bir zorluk olarak belirdiği anda, aslında son derece hafifletici bir kolaylığın da kaynağı olmuştur: Madem kaydedilemeyecekti, o zaman çok çalışmaya, "babayı doğuracak kadar sıkı çalışmaya" da ihtiyaç kalmıyordu.[13] Bu durum, bazı güçlü yazarlarda, modelin içselleştirilmesine yol açtı. Artık kendi parçasıydı; maliyeci Cemal Süreya'nın bir yerde kullandığı şık ama yine de kolaycı bir terimle, Türkçe şiirin "oto-finansman" kaynaklarından biri haline geliyordu Batılı model. Ama bu "kendileşme", bu "yerlileşme", modelin *hayalileşmesine*, katı gerçekliğini ve keskin ucunu yitirip bulutsu bir nitelik almasına da yol açtı. Zorluk fazla zorlamıyordu kısaca. Daha zayıf örneklerinde (hatta bazen Vüs'at O. Bener gibi en sıkılarında bile) belki *müsamere modernizmi* adını verebileceğimiz bir çalışma tarzının ortaya çıktığını görebiliriz: belirsiz referansları bu müsamerenin epeyce uzağında bir yerde duran ve galiba sadece okul-aile birliği üyeleri tarafından izlenen bir sunum.

13. Yabancı dillerden Türkçeye kötü çeviriler de asıl varlık nedenlerini çevirmenin yeteneksizliğinden çok, bu nafilelik hissinde bulurlar: nasıl olsa... Cemal Süreya'nın Flaubert'in *Duygusal Eğitimi*'nin çevirisini "Gönül ki Yetişmekte" başlığıyla sunmaktan çekinmemesi, zaman zaman "özgürlük" olarak da görünebilen bu kolay(cı)lıkla ilişkisiz değildir.

70'li yıllardan itibaren, *oidipal* karakteri belirgin bir gelenek hissiyle birlikte bu türden sıkıntıların da gittikçe hükümsüzleştiğinin farkındayım. Hâlâ bir çekişme varsa eğer (ki çok zaman yok gibi görünüyor), "babayla" veya birtakım "yatışmamış ölülerle" değil, "kardeşlerle" rekabete indirgeniyor gibidir. Ama böyle bir yatay rekabet, her ne kadar arzuları kamçılasa da, bir "yeni gelenek" yaratmaya yetmez; sadece gelenek diye bir şeyin çoktan bittiğinin ifadesidir. Bir huzursuzluk yine de sürüp gidiyor olmalıdır; ara sıra orta yaşlı şairler arasında hâlâ belirebilen hakem ("Nurullah Ataç") nostaljisinden anlıyoruz bunu.[14] Ne gelenek ne de hakemleri *yaratılabilir*; sonunda, bir geleneğin bir noktada çoktan oluşmuş olduğunu kavrayabiliriz ancak; ama çoğu zaman, artık bittiğini de anladığımız andır bu. Yasını tutmayı bundan özel bir zevk almak isteyenlere bırakalım.

Uyar gelenek fikriyle hiç doğrudan yüzleşmedi; *Bir Şiirden* kitabında, Hamit gibi daha eski şairlerle ilgili yazılarında, yeni bir geleneğin kurulamadığını çünkü eskisinin her zaman çoktan çürümüş olduğunu sezmiş görünür. Buna karşılık, "yenilik geleneği" ya da "değişme geleneği" diye bir şeyin olamayacağını da çok geç kabullenmiş gibidir. Tıpkı, kendi şiirini mümkün kılan etkenin de bir ilk kopuş, bir kökensel boşluk olduğunu çok geç anlaması gibi. İlk çıktığında, 1940'ların sonu ve 50'lerin başlarında, önünde (ya da ardında) bazı etkili önceller bulmuştu, belki en başta Cahit Külebi. Ama çok da bağlayıcı, zorlayıcı önceller olamadı bunlar: Uyar'ın kendi şiiri 1950'lerin ortalarında tanınmaz hale geldiğinde, bu eskilerin de kendilerini yeniden icat edememiş oldukları ne de kolay söyleniyordu! Öte yandan, İkinci Yeniciler içinde zorlanmayı en çok hissetmiş olan da Uyar'dı. "Patlama" ânından önce yazılmış iki "klişe" kitabı vardı (Cansever'den farklı olarak, bu tarih-öncesi kitapları yok sayma kolaylığını da benimseyemedi). Cemal Süreya, özellikle Ece Ayhan, çok daha özerk ve hükümran bir tavırla girdiler şiire, baştan beri "İkinci Yenici" oldular. Ama hepsinin ortak bir noktası

14. Şair Abdülkadir Budak da, geçenlerde, kendi çıkardığı *Sincan İstasyonu* dergisinde, "niçin şiirimizin bir Kemal Kılıçdaroğlu'su olamıyor" diye dile getirmişti bu özlemi. Saygısızlık etmek istemem ama, Kılıçdaroğlu! Teşbihte hata olmayacağına sahiden inanmak gerek: Budak'ın formülasyonuyla Ataç da galiba asıl kimliğine iade ediliyor.

vardı: kendi tehlikeli seleflerini sonradan, kendi şiirlerini yazmaktayken keşfettiler, hayır, icat ettiler. Bu şu demektir: Hükmünü yitirmiş bir gelenek, onları ancak kendi zorluklarını, kendi tehlikelerini yine kendileri icat etmeye zorlayabiliyordu. Kendini yeniden icat etmenin anlamı, *kendi "kâbusunu", kendi etkilenme endişesini üretmekti*. Bu ikincil zorlaştırmanın bir blöf de içerdiğini, şairi aslında sahip olmadığı kozları masaya sürmeye zorladığını göstermeye çalıştım bu kitapta. "Babayı da doğurma" çabasının belki ilk kez açıkça kaydedildiği, ama ancak bir gölge boksu olageldiğinin de sezildiği sıkıntılı bir an var. Böyle bir ölümcül seziden sonra neler olabileceğini son bölümde, bazı son şiirleri okurken göreceğiz.

• • •

Uyar'ın yapıtının epeyce okunaklı bir ritmi vardır: "patlama" veya "taşkınlık" evrelerini daralma, büzüşme dönemleri izler. Bunu tersinden de söyleyebiliriz: Her "taşkınlık" ancak bir kapanma veya çekilme hamlesinden sonra gelebilmiştir. Bloom'a göre bunu zaten böyle söylemeliyiz: geç şiir, önünde bir "taze yaratış alanı" açabilmek için ilkin öz-yıkımı da içeren bir tasfiyeye gitmek zorundadır: gelecek açılmanın bedelidir bu daralmalar. Uyar vakasında bunların ikisinin de geçerli olduğunu, ama birincinin daha önemli olduğunu öne süreceğim: Şiir, bir "tamlığa" varmak amacıyla eksiltmeye gitmekten çok, yeni bir tasfiyeye malzeme toplamak için giriyor gibidir her genişleme evresine. Bahsi yükseltirken, her onulmaz kumarbaz gibi gözünü kaybın büyüklüğüne dikmiştir; o kayıpta kazanmış olacaktır, ya da doğrulanmış.

Uyar'ın iniş-çıkış ritmini kitabın bölümlerinde izleyeceğiz – bölümlemeyi de zaten buna göre düzenlemeye çalıştım. Ama ritmin daha genel anlamı üzerinde burada da bir şeyler söylenebilir. Uyar'ın tavrı, gözükara bir kumarbazın iradesi kadar, alıngan ve melankolik bir simyacının reaktif arzusunu da hissettirir. *Her Pazartesi*'nin (1968) bir şiiri, "Bir şarkı yaparsa durgunluğundan..." cümlesiyle biter. Durgunluk şarkıya dönüşecek, ama bu şarkı da aslında durgunluktan, "şarkısızlıktan" yapılmış olduğunu unutmayacak ve unutturmayacaktır. Simyacı ve kumarbaz: bunlar Uyar'ın şiirinin gizli özneleri olabilir. Ama en azından *Arabistan* boyunca, adı konulmuş

bir figürü de vardı: "tel cambazı". Ustalığın her an bir korku çizgisi üzerinde ilerlediği, maharetin sürekli hep ve hiç alternatifleri arasında salındığı bir oyun biçimi. Büyük ip cambazı Philippe Petit'nin söyleyeceği gibi, kişi belki korkuyu yenmek üzere girmez bu mesleğe – ama mutlaka korkuyu yemek için, yıkımı içermek için girmiştir. Bu kitapta, Uyar'ın şiirinde beni bugün bile rahatsız eden bazı "gerici" (hatta "karşıdevrimci") ifadelere, eğilimlere işaret edebildiğimi sanıyorum (çok da zor değildi zaten). Ama bunlar daha dönemsel, hatta anlık olgulardı galiba. Asıl gerici, reaktif tavrı, ancak başka bir şey de olduğunu, başka bir eğilim de içerdiğini bilirsek anlayabiliriz: Uyar'ın "yenilgiciliğinden" söz ediyorum, "başarısızlığı" yüceltmesinden.

Merkezi kitabının (*Her Pazartesi*) merkezi parçasının adı "Yenilgi Günlüğü"dür. Bu uzun şiirin son bölümünde şu dizeler belirir: "karartılmış, yerlere vurulmuş yenilgi, seni / yeni bir tanrı sayan soydandı o". Şöyle biter: "kutsal yenilgi!.. şimdiki. / o'na bağımsızlığını hatırlatıyorsun şimdi / her şeye yeniden başlamanın / kanattıkça..." Aynı kitabın en güzel (?) şiirlerinden birinin kahramanı da, şiire adını veren köhnemiş bir gemidir, kendi hayaletine dönüşmüş bir savaş gemisi: "Bir şafak artığı gibi sanki yoktu. Kullanılırdı / İçkisi ve eti kötüydü, Tanrı / Çabuk kocaltırdı kadınını... // Kahraman kadırga. Kadırga / Sonsuz yüzölçümü... / Aşkları ve savaşları birimleyen. / ... / Çocukluk ve olgunluk ve ergenlik sularından / Başarısız bir deniz akşamına hiçbir şeyi kalmayan / ... / Başarısız bir kahraman / Kadırga!.." Bir şarkı yapabiliyor mudur kendi yenilgisinden? Bu şarkıdan kırıksız bir zevk alabiliyor muyuz? – Benim kuşağıma mensup, ama Uyar'la da bazı ideolojik yakınlıkları olan bir yorumcu, Werner Hamacher, Batı'da modern edebiyatta yenilikle eskiliğin (ve başarıyla yenilginin) aldatıcı karşıtlığının gerisindeki "sinsi" ittifaka dikkat çekmiştir:

Başarısızlık genellikle modernliğin ve özellikle de modern edebiyatın temel figürlerinden biri sayılmıştır. Modernliğin ve edebiyatının geleneksel düzenlerin çöküşünden, konvansiyonların çürümesinden türediği söylenir. Ama modernlik bu çözülmenin sadece sonucu olarak değil, kahramanı olarak da görülmektedir: kendini eskinin çöküşünde tanıyıp kavradığı için, başarısızlığı kendi ilkesi haline getirmelidir. Modernlik, modern kalabilmek için, yenilgiye uğramak zorundadır. Yeninin ve en yeninin kahra-

man olumsuzluğuna duyulan bu inanç modernliğe dair teorik ve edebi-teorik araştırmaların o kadar vazgeçilmez bir parçası olmuştur ki, bu aksiyomu tekrarlayan, *modernliğin temelinin başarısızlık olduğunu öne süren hiç kimsenin başarısızlığa uğrama riski yoktur*. Hatta yenilginin bir zafer olduğu düşünülmekte ve çöküş de bir tarihsel zorunluluk işareti olarak görülmektedir. Sadece bu açıdan, muhafazanın taraftarlarıyla modernliğinkiler aynı görüştedirler: Yeniyi yaratan eskinin çöküşüdür, çünkü yeniyi eskiyip yaşlanmaktan devamlı alıkoyan da tastamam bu çöküştür. Kırılganlık bazen kınanır bazen de iyi bir şeyin müjdecisi olarak selamlanır, ama her durumda çağın kendi kendini düşünmesinin, sağlama almasının ve kurtarmasının işaretidir. Çöküş bir muhafaza tarzıdır. Ve bütün pathos'unu *ancak tekrar tekrar kendini aşarak kendini koruyabiliyor* olmasından alan modernlik de içinden çıktığı ve hep ileriye doğru sürüklediği çöküşü koruma projesinden oluşmaktadır... Bir olumsuzluk alanı olarak düşünüldüğünde, modernliğin mantığı da ölümcül olduğu kadar ironik de olan bir sonuçtan kaçınamaz o zaman: Modernliğin kendi muhafazakârlığından daha modern (dolayısıyla daha ultra-modern veya daha postmodern) hiçbir şey yoktur.[15]

Haksızlık mı ediyorum, Uyar'ın karşısına kendi ölümünden altı yıl sonra (1991) yazılmış bir makalenin sorularını çıkarmakla? Yenilgiciliğin bu ülkenin edebiyatçıları arasında (ama galiba ressamları arasında değil) Uyar'ı aşan bir dayanıklılığı olduğunu, genişçe bir taraftar topluluğu bulduğunu biliyoruz. Yine *Her Pazartesi*'nin bir yerinde, şu aslında çok ideolojik cümlelere rastlarız: "Yaralı olmak / yerinde olmamak." Bu dizelerin yazılışından yaklaşık altı-yedi yıl sonra, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı yayımlanmış ve en fazla üç-beş yıllık bir gecikmeyle belli bir izlerçevre içinde enikonu bir "kült kitap" haline gelmişti. 2001 yılında da, son dönemin modernist ısrar açısından en tutarlı yazarlarından İbrahim Yıldırım'ın *Yaralı Kalmak* adlı romanı çıktı. Şiire hiç girmiyorum. Öte yandan, bu radikal *hermeneut*'un sorusu da aslında bir soru mudur? Eleştirdiği o "modern öyleyse zaten postmodern" davranış (ölümcül olanın ironiye boşaltılması) kendi yaklaşımını da içten içe gevşetmiş, çürütmüş değil midir? Marx'a yönelttiğimiz soruyu ona da sormalıyız bence: Ne diyorsun, tam ne diyorsun? Zaten böyle olmak zorunda olduğunu mu söylüyorsun (böylece modernizmin onulmaz bir "ilk

15. W. Hamacher, *Premises: Essays on Philosophy and Literature from Kant to Celan*, Stanford U. P., 1996, s. 294-5. Hamacher'in Alman hermeneutik "geleneğinin" öz-eleştirel temsilcilerinden biri olduğunu ekleyelim.

günahına" işaret etmiş mi oluyorsun), yoksa farklı bir ihtimalin de en azından bir zamanlar bir yerlerde belli bir ciddiyet, belli bir "ölümcüllük" edinebildiğini kabul ediyor musun? Sorunun her zaman cevaplanmadan boşalıyor olması, belli bir anda bazı yerlerde sorulmuş olduğunu unutturacak mı hep? – Yenilgicilikle Uyar'ın şiirinin ne yapabildiği, nereye varabildiği sorusunu cevaplandırmayı bu şiirin kendisine, gelişimine bırakalım biz. Öte yandan şiiri *bugün*, kendisinden sonra sorulmuş sorulardan, verilmiş yargılardan bağımsız olarak okuyabileceğimizi de sanmayalım. Artık genç, saf, "naif" olamaz o da: bizimle birlikte yaşlanmıştır.[16] Manifestosundaki "belki başka biri bulur, sever, soruşturur ve tamamlar" cümlesini de bir açık çek olarak kullanalım, daha da kullananlar çıkabileceğini bilerek, ama "tamamlar" terimine de epeyce şüpheyle yaklaşarak. Çünkü onu "tamamlayacak" olan faaliyet, son dönemde kendisi de bir tamamlanma imkânsızlığının sıkıcı egzersizine dönüşmüş gibi duran *felsefedir* belki de. Ama eğer şiirin istediği sahiden buysa, izleyebildiğim kadarıyla onu buradan bulamayacak, başka yerden (evet, "yurt dışından") sorulmuş sorularla idare etmek zorunda kalacak.

• • •

Felsefe deyince "yöntem" üzerine de bir şeyler söylemek galiba gerekli oluyor. Bir kumardan, şu halde bir hayattan söz edeceğim belli olmuştur. Tek tek şiirlerin analizinden çok, bunların yol alışını, çizdikleri kavsi tasvir etmekle ilgiliyim. "Yakın okuma", hatta "bilimsel" okuma, "nesnel" eleştiri? Bunlar herhalde olmalıdır, gereklerini her zaman yerine getiremesem de. Ama "şiirin hayatı" veya "şiirin biyografisi" gibi bir düşünce, hele Uyar'ın ölümünün üzerinden yirmi küsur yıl da geçmişken, kendi bilinçsiz varsayımlarını da kurcalamak, açığa çıkarmak zorunda. Beni burada yönlendiren temel dürtü, Uyar'ın şiirinin biraz sevilmiş ama çok sevildiğinde bile

16. Bir yazısında, "vakti geldiğinde ölemeyen şiir, kendi zamanında da yaşamamış demektir," diyordu. Ben bunu şu çok daha düz önermeye dönüştürmek isterim: Ölümden sonra hiç değilse bir süre daha yaşamaya devam etmesi de kendisinden sonra sorulmuş birtakım sorularla boğuşma yeteneğine bağlıdır.

az okunmuş olduğunu fark etmek oldu (70'lerde ve 80'lerde yazmaya başlayan şairlerden söz ediyorum). Gizli, kötü niyetli anketler de yürüttüm. Mesela, Uyar'ın asıl cümlesinin ("Ölmezsem öldürmezsem / Kim benim farkıma varır?") sadece hangi parçada yer aldığının değil, Uyar tarafından yazılmış olduğunun (ya da *yazılmış* olduğunun) bilinmediğini de sevinçle fark ettim. Yakın veya orta mesafeli okumadan çok, herhangi bir okumaydı bana düşen.

Fazla bir şey yapmaya da gerek yoktu aslında, bir şiirin kendi kendini okuyabileceğini, kendini harf ve anlam olarak icra edebileceğini kabul etmekten başka. Bu önerme, "yapıtın kendini icra etmesinin önündeki engelleri kaldırmak", şüphesiz Adorno'ya aittir, *Estetik Teori* kitabında eleştirinin sınırlı görevini böyle tanımlar. Tamam. Yapıt kendini sahnelerken önünden çekileceğiz, ayağına dolanmayacağız. Onu sadece kendi sorularımızın aşikâr cevabına indirgemek istemiyorsak mümkün olduğu kadar çok kısmının, çeşitli ve çelişik parçalarının ortaya çıkıp faaliyet göstermesine imkân vereceğiz, tahammül edeceğiz, susacağız. Tamam. Ama yine o kitapta Adorno'nun söylediği gibi, insandan farklı olarak bir şiir orada dururken sadece sağır-dilsiz değildir, aynı zamanda kolsuzdur, araçsızdır: kendi sahnesini kendi kuramaz. Hele geleneğin bittiği koşullarda hiç bekleyemeyiz bunu ondan. Harekete geçmek, kendi kendini icra etmeye, demek yorumlamaya başlamak için, dışardan bir "dürtüklenmeye" ihtiyacı vardır. Onu yazıldığı dönemin öncesinde, o sırada ve sonrasında sorulmuş bazı sorularla rahatsız etmek, harekete geçirmek gerekiyordur. Bu türden soruları kendi kendisinin de üstlendiğini, böylece kendi üstüne katlandığını, kendi bilgisini de türettiğini bilerek. Benim bu kitaptaki sahne tasarımcım Harold Bloom olacak.

Temel soruyu da bu tasarımcıdan kaçırarak şöyle özetlemeye çalışayım: Şiirin "öz-bilgisi" arttıkça bir "öz-icra" isteği ve yeteneği de kalabiliyor mudur?

I

"Bektaş'ın Beş On Kelimesi"

İKİNCİ YENİ'nin ne getirdiğini anlamaya yönelen eleştirmenler onu bazı üslup özellikleriyle tanımlama yolunu seçtiler: sözcüklerin ve sözdiziminin çarpıtılması, yeni sözcüklerin üretilmesi, imgelerin özerkleşmesi ve genel olarak da alışılmamışa ve paradoksa düşkünlük. Akımın "yeni bir insan (anlayışı / önerisi)" getirdiğini söyleyerek teknik konuları daha geniş bir felsefi çerçeveye yerleştirme çabaları da oldu. Bunlar ilk tepkilerdi. Sonraları, akım ilk darbesini vurup da belli bir yandaş ve izleyici (ve dolayısıyla muarız) topluluğu kazanmaya başladıktan sonra, demek 60'lı yıllarda, İkinci Yeni' nin ne getirdiği kadar, İkinci Yeni'yi neyin getirdiği sorusu da ortaya atıldı; hatta bu ikinci ("toplumsal") soru, uzun bir süre boyunca, teknik soruyu bastırdı, tartışma dışına itti. Hepsi meşru sorulardı; üslupla ilgili saptamaların çoğu da geçerli görünüyor. Ne var ki, o gün için birbirine zıt gibi duran bu iki karşılama tarzının (birine "biçimci" diyelim, öbürüne "tarihsel maddeci"), bugünden baktığımızda, aynı soruya saplanmış olduğu da düşünülebilir: İkinci Yeni'nin *yeniliğini* açıklamak. Adlandırmanın ilk teriminin tuhaflığı üzerinde duran pek yoktu. "İkinci Yeni" adını koyan Muzaffer Erdost'un temellendirmesi yeterli bulunmuş gibiydi: Orhan Veli ve Garip akımı *Birinci* Yeni olduğuna göre (ya da farklı bir formülasyonla, "Garip'i Birinci Yeni olarak alırsak") onlardan sonra gelen yenilik de İkinci olacaktır.

Böyle bir akıl yürütmenin kendisini kurcalayarak "ikinci" teriminin anlamını sorgulamak, herhangi bir "biçimci" veya "maddeci" açıklamada kaybolabilecek bir olgunun görünür hale gelmesini sağlayabilir: İkinci Yeni'yi önemli kılan, *sıralamayı* değiştirmiş olmasıdır. Sözcükleri ya da sözdizimini eğip bükmüş olmasından daha

önemlisi, sayıların sırasını çarpıtmış, aritmetik diziyi bozmuş olmasıdır. Bunu keyfi bir iddia olmaktan çıkarmak için bazı soruları sormamız gerekiyor. İkinci Yeni neye göre ikincidir, Garip'e mi? Ama Garip'i birinci olarak almanın mantığı nedir? Erdost'un sıralamasının keyfiliğine dikkat edelim: Garip Birinci Yeni olduğuna göre veya Garip'i Birinci Yeni olarak alırsak... Sınıflandırmanın mantığı belirsizdir: Garip neyin *ilk* yenisidir, Cumhuriyet sonrası şiirin mi, Edebiyatı Cedide (veya Fecri Ati) sonrası şiirin mi, Tanzimat sonrası şiirin mi, yoksa sadece "çok partili düzene geçiş sonrası şiirin" mi? Ama Garip de Yahya Kemal, Haşim, Nâzım Hikmet, Tanpınar veya Dıranas'a göre ikinci yeni değil miydi? Yoksa bu saydıklarımın *yeni* olmadığı, her birinin kendinden öncekilere oranla bazı "yenilikler" getirmediği mi kabul ediliyordu?[1] Mesele sadece "yeni" teriminin belirsizliğiyle de sınırlı değildir; o yıllarda pek dolaşımda olmayan ama şimdilerde bolca kullanılan modernlik veya modernizm terimi de meşrebe göre içine istediğinizi doldurabileceğiniz bir *boş gösteren* durumundadır.[2] Edebiyat tarihçiliğinin kaçınılmaz açmazlarını bir yana bırakırsak, Erdost'un adlandırmasının asıl sorun ve dolayısıyla asıl faydasının şu noktada ortaya çıktığını söyleyebiliriz: *Birinci* Yeni diye bir şeyin varsayılabilmesinin, an-

1. Bu keyfi, rastlansal ve masum görünen sıralamanın bazı ideolojik tercih ya da koşullanmalara dayandığını, bazı siyasal zorunluluklar içerdiğini görmek gerekir. Garip'i "1" ve dolayısıyla İkinci Yeni'yi de "2" hanesine yerleştirmek, Dıranas'tan Nâzım Hikmet'e, Haşim'den Fikret'e, Hamit'ten Fuzuli'ye kadar bütün bir tarihi de "0" hanesine koymak anlamına gelir, bunu yapan çok farkında olmasa da. Sıfırlaştırılanın kim olduğuna göre, sınıflamayı yapanın ideolojik tercihi de belirginleşir. Ama hepsi de her şeyi Cumhuriyet'le başlatmak isteyen bir bakışla uyumludur.

2. Hatırlıyorum, dikkatli değerlendirmeleriyle tanıdığımız şair Güven Turan, bir tarihte "Haşim: Modernist" başlıklı bir deneme yazmıştı. Yeniliği Haşim'le başlatmasa bile, "yeni"den *daha somut, daha özgül,* daha tarihsel ve belirlenmiş bir nosyon olarak aldığı "modern(ist)" kategorisini ilk işgal eden şair/yazarın Haşim olduğunu varsayıyordu. Ama başka bir değerlendirme, belki işin "*-ist*" kısmını daha az vurgulayarak, aynı şeyi Fikret için de pekâlâ öne sürebilir. Bir başkası da modernliğe bir yıkıcı etki atfederek bu soruyu "hayır, Nâzım'dır!" diye noktalayabilecektir. Bu açıdan "yeni" ile "modern" sıfatları arasında bir fark yoktur: İkisi de pozitif değil normatif kategorilerdir; bazı üslup özelliklerinin dökümünü yapmanın değil, bir iddiayı, bir kavgayı sürdürmenin aletleridir. Yeni de modern de hep "kim daha yeni/modern?" sorusuyla birlikte işlev kazanır – ve aynı anda dar edebi/teknik işlevini yitirir.

cak bir *İkinci* Yeni'nin belirmesinden *sonra* mümkün olduğunu göstermiştir bize. Başka deyişle, sonra gelenin önce geleni tanımladığını, onu *önce* olarak belirlediğini, demek "2"nin "1"i doğurduğunu göstermiştir, kendisi burada bir sorun ve bir fayda görmese de. Çünkü Garip'in doğduğu yıllarda *Birinci* Yeni diye bir şey yoktu. "Yeni" diye muğlak bir fikir vardı elbet; ama dönemin eleştiri metinleri incelendiğinde "yeni şiirimiz" başlığının altında Mustafa Seyit Sutüven'den Dıranas'a, Kemalettin Kamu'dan Ziya Osman Saba veya Melih Cevdet'e kadar bütün bir çeşitliliğin tanımsız bir küme halinde toplandığı fark edilir. Tanımı ve dolayısıyla sınırı getiren, "İkincinin" adlandırılması olmuştur.

Bunun "zaten" böyle olacağı, böyle olması gerektiği öne sürülebilir: Bir aritmetik dizinin ortaya çıkabilmesi için en az iki terim gerekmiyor mudur, dizinin asgari var olma koşulu "2" değil midir? Göründüğünden daha karmaşık ve kaygandır bu konu. İki terimin varlığı dizinin asgari (gerekli) koşulu olsa bile, *yeterli* koşulu değildir; en az üç, bazılarına göre de dört terim olmalıdır bir simgesel dizinin kurulabilmesi için.[3] Öte yandan, burada asıl önemlisi, sonranın adlandırılmasının ("ikinci") önçeyi de bir simgesel sıranın terimi haline getirmesidir. Ancak kronolojik olarak sonra gelen bir olgu yeni bir durum yarattığı, yeni bir ad ve tanım ihtiyacı doğurduğu içindir ki önceki bir olgu da (Garip Şiir) başka olgularla yan yana yer aldığı tanımsız bir kümeden (Hececiler, Tanpınar / Dıranas tarzı Simgeciler, "yeniler", vb.) çıkarılıp ardışık bir dizinin, demek bir "ilerlemenin" ilk öğesi haline gelir. Sebeple sonucun kronolojik yerlerinin de tersine çevrilmesidir bu; sonra gelen bir olgu, daha eski bir olgunun sonucu değil sebebi oluyordur böylece. İkinci Yeni'yle gelen bu *retroaktif nedenselliği* Cemal Süreya kaydedecektir, ölümünden bir yıl önce yazdığı bir envanter yazısında:

> Türk edebiyat tarihinde kendinden önceki kuşakları da etkilemiş, hiç yoksa onlara yeni coşkular kazandırmış iki devinim var: Servet-i Fünuncular ve İkinci Yeni. Bir kuşağın kendinden sonrakileri etkilemesi çok doğal.

---

3. İlginç bir amatör matematikçi olarak Jacques Lacan, dördüncü seminerinde (1957) şöyle der: "Bir simgesel sistemin işleyebilmesi için asgari sayıda terim gerekir... ve hiç şüphesiz bu da sadece üçten ibaret değildir." Akt. Bruce Fink, *The Lacanian Subject*, Princeton, 1995, s. 179, n. 5.

Ama tersi, az rastlanan bir şey olmalı... Daha önce yazmakta olan şairler içinde, İkinci Yeni'den etkilenenler de oldu, etkilenmeyenler de. Genellikle şu: İkinci Yeni ortaya çıkınca öteden beri yazmakta olan bazı sanatçılar, kendi doğrultularında harekete geçtiler... İkinci Yeni Dağlarca için yeni bir iti yaratmadı... Önceki kuşaktan, İkinci Yeni ile gerçek bir sorunsalı bulunan bir usta var: Oktay Rifat... 1955'te, *Yeditepe* dergisinde kendisiyle yapılan bir konuşmada, şiirin "halkın derdine" çareler arayan bir sanat olduğunu vurguladıktan bir iki ay sonra *Perçemli Sokak*'ı yayımlayıverdi. Yani en pratik toplumcu sanat görüşünden en soyut plana kaydı. Hem de bir iki ay içinde. Yıl 1955. Bizlerin şiirleri bir süredir dergilerde görünüp duruyor... *Perçemli Sokak* ve onun ünlü önsözü için bir şey (hele bugün) diyemeyiz. İkinci Yeni olmasaydı o kitap yine yayımlanacaktı diyenler de çıkacaktır. Ama o kitap o söylemle, o tarihte ve o önsözle mi yayımlanacaktı? Bu bir sorudur. Soruyu bırakalım: Sorunsallık şurada: Oktay Rifat yıllar sonra o kitabıyla İkinci Yeni'nin kurucusu olduğunu söyleyecek.[4]

Cemal Süreya, İkinci Yeni'nin çıkışıyla birlikte "şiirini gözden geçirme gereği duyan" ve "kendi şiirini geliştirerek [İkinci Yeni'yle] bir noktada buluşan" başka şairlerden de söz eder bu denemede: en başta Anday ile Necatigil. Ama İkinci Yeni'nin gelişi, "hemen aynı kuşaktan olup da Garip'in altın çocukları diye anılan [bazı] yetenekli gençleri de soldur[muştur]" Süreya'ya göre: Metin Eloğlu, Nevzat Üstün, İlhan Demiraslan. ("Can Yücel'i ise solduramadı," diye ekler, "Can, Dali'nin gerçeküstücülüğe dadanması örneği, katıldı İkinci Yeni'ye. Hasat yaptı.") Başka bazıları "şiiri bırakmış", bazıları da "buruşmuştur." Bugün bile Süreya'nın bu yargısını abartılı bulanlar olacaktır. Ben, tersine, "kendi doğrultularında harekete geçtiler" cümlesinin İkinci Yeni *darbesinin* etkisini yeterince hissettiremediğini düşünüyorum. "Solmak" ve "buruşmak" mecazları Süreya'nın söylemek isteyip de ürkekliği yüzünden hâlâ tam söyleyemediğine daha uygun düşüyordur belki: daha parlak bir gök cisminin belirmesiyle ötekilerin görünürlüğünde bir azalma olması, mevsimin dönmesiyle sebzenin meyvenin tazeliğini yitirmesi. Ama hissettiğini tam söyleyebilmesi için burada söyleyebildiğinin de ötesine geçmesi, kendine ve İkinci Yeni'ye de kıyması gerekiyordu Süreya'nın. "Solma", "buruşma", "katılma", "kendi doğrultusunda harekete geçme" – bütün bunlar uzunca bir zaman aralığında (diyelim 1954-64)

4. Cemal Süreya, *Toplu Yazılar* I, YKY, 2000, s. 425-6.

gerçekleşti; ve yaşanırken değil, ancak sonradan ve belli belirsiz fark edilebildi. Darbenin şiddetini daha iyi anlamak için filmi hızlı oynatmak ve sonuçları da en iyi, en "parlak" olanlarla ölçmek gerekiyor. "Kendi doğrultularında" harekete geçmediler, harekete geçebilmek için doğrultularını değiştirmek zorunda kaldılar. Bir *mancınık* benzetmesi bunu göksel veya bitkisel mecazlardan daha iyi anlatır: Öndeki (ilerdeki, sonraki) kefeye bir anda çok ağır bir cisim düşüyor ve arkadaki (önceki) kefede duran taşı *daha da ileriye* fırlatıyor. "Kendinden öncekileri etkiledi" yargısının ve geriye dönük nedensellik fikrinin hakkını verebilmek için Süreya'nın o çok cılız Servet-i Fünun paralelliğine sığınmaması ve kendini de harcamaktan kaçınmaması gerekiyordu: İkinci Yeni'nin belki de en büyük başarısının kendinden önceki üç ismi (O. Rifat, Anday, Necatigil) geçmişten çekip alarak kendinden de daha iyi, en azından daha sert, daha keskin şairlere dönüştürmek olduğunu anlamaktan çekinmemesi gerekiyordu.

Bütün bunlar Uyar'ın durumunda şu soruya özel bir önem kazandırıyor: Şair kendini şair olarak ne zaman ve nasıl doğurdu? Soruya cevap vermeden önce, akımın öteki önemli isimleriyle farkını görelim. Ece Ayhan ile Cemal Süreya'nın daha ilk şiirleri (50'lerin ortaları) bir "İkinci Yeni"den söz edilmesine yol açmıştır; Uyar'sa Ece Ayhan'ın sık sık belirtmeyi sevdiği gibi, İkinci Yeni'ye "sonradan" katılmıştır. İlk iki kitap, *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*, hiçbir açıdan İkinci Yeni içinde düşünülemez; hatta eleştirmen Hüseyin Cöntürk'e göre, Garip'in bile "gerisindedirler".[5] İlhan Berk'in ilk kitabı *İstanbul* (1947) ile başyapıtı *Atlas* (1976) bir aile fotoğrafında farklı kuşaklardan bireyler gibi dururlar; *Türkiyem* ile *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı peş peşe okuyan kişinin alacağı ilk izlenimse bu iki metnin sadece farklı kişiler tarafından farklı çağlarda değil, ayrı geze-

5. 1961'de çıkan *Turgut Uyar* incelemesinde şöyle yazmıştı Cöntürk: "Bugün *Türkiyem*'i okumak iki bakımdan faydalı oldu. Biri, Uyar'ı daha iyi tanımama yardımcı olduğu için, öbürü, şiirimizin o zamandan (1952) bu zamana ne kadar geliştiğini gösterdiği için. Ataç'ın Uyar'ı öven önsözünü okurken gülümsemeden edemedim: demek o dönemde Uyar'ın şiiri beğenilebilecek bir şiirdi. Başkalarını bilemem ama ben bu kitapta güzellik namına bir şey bulamadım. Bu, belki de, *Türkiyem*'de O. Veli (-O. Rifat-M. Cevdet) devrimlerini henüz sindirmeye başlamış, bir ayağı henüz onların gerisinde olan bir şiir zevki yarattığı içindi." Hüseyin Cöntürk, *Çağının Eleştirisi* I, YKY, 2005, s. 203.

genlerde yazılmış olduklarıdır. Akıma yine "sonradan" katılanlardan Edip Cansever ilk kitabını (1947) tümüyle ve ikinci kitabını da büyük kısmıyla reddetmiş, külliyatını İkinci Yeni'nin de çıkış metinlerinden biri sayılan *Yerçekimli Karanfil* (1957) ile başlatmayı seçmiştir.[6] Uyar'ın böyle bir reddedişe gerek duymadığını biliyoruz. Ne Ece Ayhan ve Cemal Süreya gibi dosdoğru İkinci Yeni'nin içinde İkinci Yeni'yi başlatarak doğmuştur o, ne de Cansever gibi kendi "1"ini sonradan silerek diziye "2" ile başlamak istemiştir. Fark şurada: Uyar'ın bir "1"i vardır ama yine de asıl şiirsel doğum "2" hanesinde gerçekleşecek ve daha da önemlisi, bu "2" geriye dönük bir etkinlikle "1"i de belirlemeye, tanımlamaya, kurmaya yönelecektir. Başka bir deyişle, İkinci Yeni'nin kendinden öncekilerle retroaktif ilişkisi, Uyar'ın durumunda, tek bir külliyatın içinde gerçekleşmiştir. Üstelik, Cöntürk'ün "gerisindedir" yargısını da hesaba katarsak, İkinci Yeni'nin Anday, Oktay Rifat ve Necatigil'e yaptırdığı o "mancınık" hareketini bu kez Uyar'ın kendi şiirine yaptırdığını da öne sürebiliriz: Merkeze, ortaya ya da ortalamaya oranla geride olan bir şiiri alıp o merkeze (Garip) hiç uğratmadan daha ileriye fırlatmıştır.

Bu yaklaşıma itiraz edilebilir: Şiirin kendi hareketinden değil, o şiirle ilgili yargıların hareketinden, değerlendirme ve mukayeselerin tarihinden söz ediyorsun, ama bir de şiirin kendisi yok mudur? "İleri" ya da "geri", "önce" ya da "sonra" – bütün bu sıralama terimlerinin berisinde, şiirin kendi varlığı, kendi şimdi'si, hatta kendi ebediliği yok mudur? Bu soruya cevap vermeden önce şunu düşünelim: Bir şiiri nasıl okuyoruz? Okuduğumuz ve okuyacağımız ilk ve son şiir mi o? Başka şiirlerin de yer aldığı bir zemin üzerinde belirginleşen bir figür değil mi bu "tekil ve eşsiz" şiir? Başka hiçbir şiir okumadan belirli bir şiirden zevk alabilir miyiz; alırsak o zevk nasıl bir zevk olur? Belleğimizin bir köşesinde bekleyen başka şiirlerin, başka sözel, düşünsel ve işitsel jestlerin hazırlığı, müdahalesi ve çağrısı olmadan herhangi bir şiiri *şiir olarak* algılayabilir miyiz? Bir şiirin tekilliği (ya da özgünlüğü, ya da yeniliği) ancak bu genel *müba-*

6. Cansever'in YKY'de *Sonrası Kalır* başlığıyla iki ciltte toplanan "Bütün Şiirleri" külliyatında, ilk iki kitap da (*İkindi Üstü*, 1947 ve *Dirlik Düzenlik*, 1954) yer alır. Ama bu "içericilik" şairin değil yayınevinin tercihidir. Cansever kendi sağlığında basılan çeşitli toplamlara birinci kitabı hiç almamış, ikincisinden de birkaç parça almayı yeterli görmüştü.

dele edilebilirlik, ikame edilebilirlik zemini üzerinde, bu arka plana karşı gerçekleşmiyor mu? O zaman şiirin tekil bir "sözel cisimden" çok bir *etkinlik* olduğunu, bir temsil olmadan önce bir güç veya şiddet olduğunu da kabul edebiliriz. Başka şiirler de var olduğu, hep bir sıralama ve mukayese ihtimali (veya heyecanı, veya korkusu) bulunduğu için gerçekleşen bir etkinliktir bu. İlk bakışta haklı görünen itirazın temeli de ortadan kalkar böylece: Şiirin bir "kendi varlığı", bir kendiliği varsa eğer, etkinliğinde toplanmıştır bu varlık, bu kendilik. Başka şiirlerden *ve* o şiirlerle ilgili yargılardan oluşmuş bir güç alanında, bir itme ve çekme ortamında, bir mukayese ve sıralama dünyasında gerçekleşir şiirin etkinliği. Yargılar, değerlendirmeler, o şiirin hiç de ebedi olmayan "kendi varlığının" bir boyutudur. Muzaffer Erdost'un "İkinci Yeni" adını koyması, koymak durumunda kalması, o şiirin kendisidir.

Uyar'la ilgili soruya dönelim: Kendini şair olarak ne zaman doğurdu? Bunun her zaman bu şekilde sorulmadığını biliyoruz. Daha alışılmış soru, *ne zaman, hangi işiyle şair oldu* gibi bir şeydir, ya da olsa olsa, *kendi etki kaynaklarına karşı göreli bağımsızlığını ne zaman kazandı*. Soruyu böyle değil de öyle sorarken, ilk kez Cemal Süreya'nın erken tarihli bir yazısında beliren bir formülasyonun da gücünü yanıma almak istedim. Süreya'nın 1959 başında, Uyar'ın "kitabının [*Arabistan*] yayımlanacağı haberi üstüne" yazdığı "Anılar" başlıklı bir yazıya bakalım:

Bin dokuz yüz kaç, şimdi aklımda değil. Ama iri bir yaz günüydü, Ankara'ydı, bazı arkadaşlardı, o aklımda. Fakültenin karşısına düşen çayevinde oturmuştuk. Mutlaka akşamdı. *Varlık*'ta "Tralalla" adlı şiirini taze okumuştuk... O şiiri ordaki arkadaşlara ben demiştim. Sonra bir, üç, beş gün hep o şiiri demiştim kimi gördüysem, nereye gittiysem. Kısa bir şiirdi, küçük, kapı resimleri gibi. Aklıma takmıştım ben. Şuramda bir yerimde yer etmişti benim... *Devrim Gençliği* dergisinde, *Vatan* Sanat Yaprağı'nda "Tel Cambazının Serüvenleri"nin yayımlanması da o günlere rastlar galiba. *Kaynak*'ta, *Yenilik*'te boyalı bir kadınla adamı sabahlara kadar yatıran, havaya tabancalar sıktıran şiirlerin yayımlanması da o günlere rastlar. Gerçi dediğim sıralarda *Türkiyem* kitabıyla Uyar bir iyi ünlenmiş bulunuyordu... ne ki asıl Turgut Uyar *Türkiyem* kitabından sonra yazdığı şiirlerle başlar. İşlevini kazanması, etkilerini dağıtmaya başlaması, şiirimizde kendine özel bir yer ayırması o kitaptan sonradır. Yukarda andığım şiirleriyle beni hemeninden etkilemişti. Şimdi düşünüyorum da belki benim "Dalga" şiiri

Uyar'ın "Tralalla"sının bende bir iki yıl sonraki kalıntılarıyla yazılmıştır, diyorum. Turgut Uyar'ın şiirlerinden kendine en çok pay çıkaran ben olmuşumdur. Çün Turgut Uyar'la ben kendimdeki bazı yönlerin farkına varıyordum. Belki şiirindeki eğleni havası en uygun bana geliyordu da ondan.[7]

Süreya aslında "şiirimizde *kendi* özel yerini ayırmaya" çalışırken Uyar'ı okuyor, onda kendini okuyor, ama hem onu hem de kendini yanlış okuyordur: ne Uyar'ın o dönemdeki şiiri, ne de Süreya'nın kendi potansiyel şiiri düpedüz "eğleni havasına" indirgenebilir. Ama bu okuma, o sırada Süreya'nın değilse bile Uyar'ın kendi hedefini vurduğunu gösterir: "etkilerini dağıtmaya başlamış", gücünden sakınılması gereken bir şeyi ortaya sürebilmiştir. *Ne zaman şair oldu* ve *ne zaman kendini şair olarak doğurdu* sorularının farkını da aydınlatıyor Süreya'nın cümleleri. Birinci sorunun cevabını "ün" ve *Türkiyem* sözcüklerinde bulabiliriz; ikincininkiyse "şiirimizde kendi özel yerini ayırması" ve en çok da "etkilerini dağıtmaya başlaması" cümlelerinde ortaya çıkar: Ödül almak ve ünlenmek değildir asıl mesele; bunları bir şair kendinden öncekilerden miras aldıklarıyla da (demek içine doğduğu şiirsel ortamın verileriyle de) yapabilir. Asıl iş, şairin bu mirası geriye iterek kendine bakir bir alan açabildiği noktada başlar ve bu noktanın belirleyicisi de şairin artık kendi "etkilerini dağıtmaya başlamış" olmasıdır. Bir doğumdan çok, bir doğurma söz konusudur burada; ya da şiirsel doğum ancak şairin kendisinin de "etkiler dağıtmasına", demek kendi şiirsel çocuklarına can verme gücünü kazanmasına bağlıdır.

Bu doğum bir ikinci doğumdur. Daha önce *Türkiyem* ile ödül almış ve o dönemde şiirin bir tür "tek seçicisi" konumunda olan Ataç'ın da övgüsünü kazanmıştır. Cöntürk'ün de andığı önsözünü şöyle bitirir Ataç: "Bilmem yanılıyor muyum Turgut Uyar'ı iyi bir şair saymakla? Hiç sanmıyorum. Ne olursa olsun, *onun için atıyorum zarımı.* Övünerek söyliyeyim, şairler için attığım zar, şimdiye kadar çoğu iyi geldi, doğru seçtiğimi gösterdi. Turgut Uyar için de iyi geleceğinden hiç şüphe etmiyorum."[8] İlk doğum budur: Uyar'ın şair

7. C. Süreya, *Toplu Yazılar* I, s. 260-1.

8. Turgut Uyar, *Sonsuz ve Öbürü* (Broy, 1985), haz. Tomris Uyar ve Seyit Nezir, s. 13. Ataç bu önsözü kendi kitaplarına almamıştır. *Türkiyem*'in ikinci basımı da ancak 1984'ü, şairin ölümünün hemen öncesinde çıkan toplu şiirleri (*Büyük*

seçilmesi. Ama bu doğum şaire yeterli gelmeyecek ve yetersizlik bilinci onu bir ikinci doğuma, bu kez kendi yapımı olan bir doğuma itecektir. Süreya'nın kaydettiği de Ataç'ın adlandırmasından 4-5 yıl sonra gerçekleşen bu kendi kendini doğurmadır. İki yönü vardır bu yetinmezliğin. Biri hırsla ilgilidir; kendisinin yapmadığı hiçbir şeyi kabullenemiyor gibidir şair, en başta da kendi kendisini, kendi şairliğini, kendi "adını": kendisi de kendi yapımı olmak zorundadır. İkincisi daha sıkıntılı bir yöneliş, belki de aynı hırsın gölgesi: en az iki kez gerçekleşmeyen hiçbir şeyin değerine ve gerçekliğine inanamıyordur. Bu iki eğilimin Uyar'ın şiirinin hareketini ve motiflerini de belirlediğini göstermeye çalışacağım.

Cemal Süreya, şairin ancak *ergin* olduğu, demek kendi şiirsel çocuklarını "doğurtabildiği" noktada şairliğe adım atmış sayılabileceğini ima ediyordu. Ama yukarda vurguladığımız geriye dönük etkinlik, iddialı şairin bununla da yetinmemesine yol açar: gelecekten çok geçmişe bakacak, kendi soyağacını kendi istediği biçimde kurmaya ve *etkilemeye* çalışacaktır. Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme'*sinden önsözde aktardığımız cümlenin tamamını okuyalım: "İster babanız İbrahim olsun, isterse on yedi atanız olsun, burada yeterli değildir – çalışmayı göze almayan kişinin kulağına İsrail'in bakireleri hakkında söylenenler küpe olsun, çünkü o ancak yel doğurur, ama çalışmayı göze alan kişi kendi babasını da doğurur."[9] Şiirsel doğum bir kendi kendini doğurmadır, zorlu bir çabayla mirasın geriye itildiği yerde başlar. Orada şair sadece kendi şiirsel çocuklarını değil, kendi şiirsel atasını da hayata getirme yeterliliğine erişmiştir.

Saat) bekleyecektir. Ama Ataç'ın önsözünü bu kez de Uyar'ın kendisi kitaba almamıştır. Şüphesiz, 50'lerden 60'lara, hatta 70'lere kadar önsözlü ilk basımı sahaflarda bulmak mümkündü. Ama birçok okur Ataç'ın bu önsözüyle ilk kez Uyar'ın ölümünden hemen sonra çıkan ve şairle ilgili bazı yazıları, şairin bazı kendi yazılarını, söyleşilerini ve son dönem şiirlerinin bir bölümünü içeren bu *Sonsuz ve Öbürü* kitabında karşılaşmış olmalıdır. Ve bu kitap da daha sonra Can Yayınları'ndan çıkan daha genişletilmiş bir versiyonuyla birlikte çoktan tükenmiştir. Ataç'ın metni artık bir kayıp metindir.

9. Kierkegaard, *Fear and Trembling and This Sickness Unto Death* (Princeton, 1968), s. 38. İsrail bakireleri ve yel doğurmakla ilgili sözlerinin referansı, Tevrat'ın "İşaya" kitabının 26. bâbıdır: "Ya RAB, sıkıntıda seni aradılar; kendilerine tedibin erince onların yalvarışını döktüler. Doğurma vaktine yaklaşan gebe kadın, ağrı çektiği, ve ağrılarında bağırdığı gibi, Ya RAB, senin önünde biz de öyle olduk. Gebe kaldık, ağrılar çektik, sanki yel doğurduk; dünyada kurtuluş yapamadık..."

Ama tam olarak ne demektir kendi atasını doğurmak? Herhalde Ece Ayhan'ın yaptığı gibi bazı ilginç isimleri sayarak (Chamisso, Lautréamont, Schönberg, vb.) kendine sonradan hayali bir soyağacı çıkarmak ve Freud'un kullandığı anlamda bir "aile romansı" kurgulamak değil. Gerçek bir etkinliği olmalıdır bu çabanın: sadece kendine doğru gelen bir silsileye işaret etmekle kalmamalı, kendinden önce gelenleri *kendinden sonra gelmiş* gibi de gösterebilmeli, öncellerinin yapıtlarını kendi etkisi altında üretilmiş işler durumuna da sokabilmelidir. Retroaktif etkinlik bir mantık oyunu olarak kalmayacaksa eğer, şair bundan azıyla yetinemez, bundan azına inanamaz. Burada şu soru ortaya çıkıyor: İkinci doğumun Turgut Uyar'ının, İkinci Yeni'nin Uyar'ının öncelleri arasında birinci doğumun Uyar'ı, Ataç'ın Uyar'ı, Cöntürk'ün "geri" bulduğu *Türkiyem*'in Uyar'ı da yok mudur; sonraki şiir, asıl retro etkinliğini bu önceki şiir üzerinde göstermiş, onu sonradan kendine göre çekip çevirmiş ve ancak bunu yapmakla kendi dışsal öncelleriyle de (başka şairler) uğraşma imkânı bulmuş değil midir? Tersinden de sorabiliriz aynı soruyu: Önceki şiirin sonrakiler üzerinde hiç hakkı yok mudur?

Soru, bu son şekliyle, iki istisna dışında çoktan cevaplanıp kapatılmış gibidir. Süreya'dan başlayarak hemen herkes, Uyar'ın asıl şiirini *Arabistan*'dan itibaren yazmaya başladığını kabul ediyorlardır. İlk iki kitapla sonrakiler arasında bir uçurum vardır, geriye dönüp bakmayı da anlamsız kılan bir uçurum. Örneğin Cöntürk "yeni ipuçları bulurum umudu ile, *Türkiyem*'i yeniden okumak işine koyul[muş ama] pek bir şey bulama[mıştır]... Uyar'ın *Arabistan*'dan önce yazdığı şiirler klişe dünyalarla doludur. Bir kişiliği olmadığından, üzerinde durulmaya değmez. Ancak *Arabistan*'ladır ki Uyar üzerinde durulmaya değer dünyalar getiriyor." Bu gözlemden Cöntürk'ün pek üzerinde durmadığı bir sorunsal da çıkabilirdi, kurcalandığında şiirin hareketine de ışık tutabilecek bir sorunsal: demek Uyar'ın "asıl şiiri" kendi öncesiyle, kendi başlangıçlarıyla açıklanamıyordur; beklenmedik, nerdeyse sebepsiz bir doğumdur *Arabistan*. Öncesizdir: sebebi kendi dışında değil, kendi içindedir.[10] Cöntürk'ten beş yıl (ve kendi ilk değinmesinden yedi yıl) sonra yazan

10. Söylemek bile fazla, bu sorunsalı sonradan şiirin kendisi (şairin bazı yazı ve söyleşileriyle birlikte) açacak, görünür kılacak ve bir hedefe ulaştıracaktır.

Cemal Süreya'ya göre de Uyar'da ilk dikkat çeken şey, şiirin verdiği bu öncesizlik izlenimidir: "Şöyle deyince daha çok yaklaşıyorum onun şiirine: Turgut Uyar özellikle son yıllarda büyük bir şiirin *ortasını* yazıyor. Büyük bir *gövdedir* onun şiiri. Kımıldadıkça kendine benzer yeni gövdeler hazırlar, çoğaltır. Bir anıttan çok bir dirim belirtisidir."[11] Bu yargıyı 1990'da Enis Batur'un da "alabildiğine kişisel bir görüş" olarak benimsediğini görüyoruz: "Turgut Uyar'ın poetik taşkınlığı, benim gözümde onun 'medyan bölge'sinde gerçekleşmiştir. İlk döneminde izler bulabiliriz tabii; ama, kim ne derse desin, ilk iki kitabında güçlü bir çıkış göremiyorum ben. Alabildiğine kişisel bir görüş daha: Oturmuş, tamıtamına olgunluk kıvamını yakalamış bir şiir kurmadı o: Necatigil ya da Oktay Rifat'ta gördüğümüz türden bir dingin akışlı büyük su değildi."[12] Ortak bir değerlendirme şekillenmiş gibidir: İlk iki yapıtta zaten hiç kimse pek bir şey bulamamaktadır; bu şiir, bir gövde olarak, bir orta bölge olarak başlamıştır; ve anıtsal bir kusursuzluğu amaçlamamış, yine Batur'un güzel deyişiyle bir "taşkınlık" olarak, "*ortada*, huzursuz bir gövdede göster[miştir] kendisini."

İki istisna var demiştim. Biri, şairin yakın dostu Füsun Akatlı. Uyar'ın ölümünden hemen sonra yazdığı bir toplu değerlendirmede o da aslında yukardaki yargıya bağlı kalıyor ("[İlk iki kitapta] sade bir insan, yalın, süssüz umutlar, özlemler, pastel imgelerdir öne çıkan. Şiirin imgeleri ve diliyle koşut olarak karmaşıklaşması, sesini ve etkisinin frekansını yükseltmesi, *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'yladır") ama ilk kitaplardan aklında kalan bir dizeyi anmadan da geçmiyordu: "Yıllar sonra yeniden okuyorum *Arz-ı Hal*'i, *Türkiyem*'i. Benim şiir okuma tarihimde, *Dünyanın En Güzel Arabistanı* olmuştu Uyar'ın başlangıcı. İlk iki kitabını *Tütünler Islak* sonrası okumuştum. Okumuş da ne düşünmüşsem, dönüp dönüp okuduğumda *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'ndan geriye uzanamazdım. Yalnız *Arz-ı Hal*'den tek bir dize belleğimde: 'Papatya gibi yalnızdı, kuşyemi gibi yalnızdı.'"[13] İkinci istisna, Güven Turan. O da yine

11. Cemal Süreya, *a.g.y*, s. 145.
12. Enis Batur, *Yazının Ucu*, YKY, 1993, s. 87.
13. Füsun Akatlı, "Güldalı Dikenli Ama Güllü İnce Dirençli ve Kahraman", *Sonsuz ve Öbürü* içinde, s. 37-8.

Uyar'ın ölümünün ardından yazdığı denemede bu sebepsiz başlangıç fikrine bağlı kalıyordu: "Doğrusu, Turgut Uyar'ın [*Türkiyem*'deki] şiirlerden hemen birkaç yıl sonra... *Arabistan*'daki şiirlere nasıl geçtiğini bilemiyorum... Bu iki kitap arasındaki fark, sadece bir şiir dili farkı olarak da kalmıyor. Bir dünya farkı da belirgin bir biçimde kendini gösteriyor." Bununla birlikte, Güven Turan da "geçişten" önceki yapıtlarda geçişin ve sonrasının bazı ön belirtilerini bulmuştur: "Bu şiirler bile, *Arabistan* ile başlayacak 'Turgut Uyar Şiiri'nin izlerini taşıyordu. Şu dizelerin 1940'larda nasıl karşılandığını doğrusu merak etmemek elde değil: '...kuşyemi gibi yalnızdı!'; 'Hangi cebini karıştırsan yalnızlık...'; 'Yaşıyorum yaşıyorum da bitmiyor, / Bir tutam sakız oluyor ağzımda zaman...'"

Bu kadar yerleşik bir kanıyı tersyüz etmek gibi bir niyetim yok. İlk iki kitapla üçüncüsü arasında, sadece bir üslup farkı değil, ancak radikal bir "geçiş" kavramıyla (ya da Ece Ayhan'ın deyimiyle "mutasyon") tanımlanabilecek bir uzaklık olduğunu kabul edelim. Akatlı, alınan mesafeyi yalınlıktan karmaşıklığa geçiş olarak betimlerken haklıdır. Batur en dramatik terimi seçerken haklıdır: *Arabistan*'ı *Türkiyem*'den veya Orhan Veli'den veya Cahit Sıtkı'dan sonra, hatta Fazıl Hüsnü'den sonra okuyan bir insanın bir "taşkınlıktan", apansız bir sınır aşımından söz etmemesi imkânsızdır. Öncesinde tedrici bir hazırlanma olsa bile, sonranın ipuçlarını veya "izlerini" öncekilerde bulsak bile, bunlar ancak o radikal geçişten sonra, geriye dönük olarak görülebilecek olgulardır. Ama bir şeyin ancak retrospektif bir ilgi sonucunda ortaya çıkması, onu düpedüz hayali ya da gerçekdışı kılmaz; gerçek bir etkinliği vardır onun da, ancak kendinden sonraki bazı olgular tarafından harekete geçirilen bir etkinlik. Son iki okurun birbirinden bağımsız ama ortaklaşa hatırladıkları dize de bir retroaktif etkinlikle şekillenen böyle bir başlangıç noktası olamaz mı?

■ ■ ■

Kuşyemi gibi yalnızdı. Güven Turan sadece bu ikinci kısmı almış, daha önemli kısmı; ama dizenin asıl işlevi bütünde ortaya çıkıyor. "Papatya gibi yalnızdı, kuşyemi gibi yalnızdı." Bir imge midir bu? En azından, İkinci Yeni şairlerine hep atfedilen o patlayıcı, genişleyici imgelerden biri değil. Tersine, bir küçülme, büzüşme, içe göçme hareketi var burada. Yalnızlığı betimlemek için alçakgönüllü kır çiçeğinin çelimsiz zarafeti yetmemiş, daha da küçük, daha da gösterişsiz, daha da *görünüşsüz* bir cisme doğru gidilmiş. Papatya küçüktür ama görünür; bir darı tanesinden bile ufak olan kuşyemlerinin varlığıysa ancak güvercin sürüsünün hareketiyle kaydedilebilir – bu şiirde kendi işlevinin dışına çıkarılıp yalnızlaştırıldığı, taneleştirildiği için, görme duyusu üzerinde bu kadar iddiası bile kalmamıştır. Bütüne baktığımızda bu azalmanın başka yönlerini de görürüz. Şiirin başlığı "Yalağuz"dur, yalnız sözcüğünün yöresel ağızla söylenişi. Bektaş adlı bir çobanın yalnızlığını anlatır: "Bektaş yüce dağ başında –yalağuz–du. / Bektaş zaten doğduğundan beri –yalağuz–du... / Bir sopa, üç beş koyun, bir köpek, / Bulutların içinde kendi kendine –yalağuz–du... // Mintanı ile yalnızdı, çarığı ile yalnızdı, / Bilinmez düşünceleri, Tanrısı ile yalnızdı... / Köyde, şehirde, kasabada, dağda / Beş on kelimesi, diliyle. / Yalnız insanların o garip haliyle; / Yalnızdı Bektaş, yapayalnızdı.. // ... / Türküsünde, koşmasında, şarkısında, / Tamamda da noksanda da, / Papatya gibi yalnızdı, kuşyemi gibi yalnızdı. / .... / İğneden ipliğe işte Bektaş, yapayalağuzdu..." Bektaş'ın üç beş koyunu, beş on kelimesi ve bilinmez düşünceleri: Maddi ve duyusal azalmaya bir dilsel azalma, bir anlam daralması da eşlik etmektedir. Şiir yalağuz ile başlar, sonra yalnız'a, ortak dile, herkesin anlayacağı "düzgün" bir iletişim diline geçer ama sonunda yine yapayalağuz ile kendi üstüne kapanır, Bektaş'ın konuşmasızlığında kilitlenir.

Sonrakilerden geriye dönüp baktığımızda, Turgut Uyar'da hep tekrarlanacak olan bir hareketin "çekirdeğini" görebiliyoruz bu şiirde. Farklı terimlerle anlatılabilir bu hareket: büzüşme, geri çekilme, içe göçme, *Tütünler Islak*'taki "Terziler Geldiler" şiirinde Uyar'ın kendi kullandığı terimle "azalma" ("Ey artık ölmüş olan at! –dediler– / En güzeli oydu işte, yüzünün / savaşla ilişkisi. / Boydanboya bir karşıkoyma, denge / ve istekli bir azalma. Onu bilirdik.") ya da

Toplandılar'daki "Bazilika" parçasında o kadar vurgulu bir şekilde kullanılan "kısaltma". Bir imge değildir bu; kendini imgelerle de ortaya koyabilir, ama çoğu zaman bir imgenin burkulması, yarı yolda kesilmesi, duyusal vaadinin boşa çıkarılması olarak görünür: bir (kendini-)olumsuzlama hareketidir. Güven Turan, "kuşyemi gibi yalnızdı" sözünün yazıldığı dönemde nasıl karşılanmış olabileceğini merak ediyordu. Ama dizeyi hatırlanır kılan, sadece kendi döneminin zevkine oranla "tuhaflığı" ya da "ileriliği" değildi herhalde; iki eleştirmen de sonradan daha karmaşıklaşmış bir malzemeyle gerçekleştirilecek bir şiirsel manevranın, bir *askesis*'in ilk örneğini bulmuş, sezmiş olmalılar orada. Bu sonraki yapıtları da göz önünde tutan bir orta mesafeden bakalım biz de "kuşyemi"ne.

Papatyadan kuşyemine çekilişteki *askesis*'i hemen görebiliyoruz: daralma, küçülme, duyusal doygunluktan feragat. Ama bu çileciliğin ironik bir manevra olduğunu da görmeliyiz: Bektaş'ın (ve şiirin) yalnızlığının imgesi, hacim ve görsel doluluk açısından küçülürken, bir gizilgüç olarak büyümüştür: Kuşyemi tanesi, hemen ezilebilecek papatyaya göre daha sıkışık, daha sert, daha çetin bir cisimdir. *Küçüldüm* derken, aslında *güçlendim* der gibidir şiir; henüz kuvveden fiile geçmemiş bir güç olarak büyüdüm. Aynı ironik tavır dil bahsinde de belirir: Bektaş'ın dilsel yoksulluğu, onu "bilinmez düşüncelerden ve Tanrıdan" uzak tutan bir eksiklik değil, tersine daha güçlü, daha sahici bir iletken gibidir. Beş on kelimeye indirgenmiş olmak, "*yüce* dağ başında, bulutlar arasında" bilinmez düşüncelere dalmayı önlemiyordur.

Fazla mı "anlam" yüklemekteyim bu henüz acemi şiire? Üç şey söyleyebilirim. Bir kere, aşırı-yorum göze alınmadan yorum yapılamaz, yoksa Cemal Süreya'nın deyişiyle *istatistiği stilistik sanan* bizim eski "nesnel eleştirmenlerimizin" durumuna düşeriz. İkincisi, ben burada şiirin içinde ne olup bittiğini yine şiirin kendi terimleriyle göstermeye çalışıyorum; fazladan yaptığım, buna bir ad koymak. İroni terimi, Uyar'ın bu erken dönemiyle olgunluk ve geç dönem işleri arasındaki ilişkiyi, süreklilik ve kopuşu aynı anda saptamamıza yardım edecek. Üçüncüsü, bu şiirin yer aldığı *Arz-ı Hal* kitabındaki ironik tutumu ilk saptayan Ataç'tı – terimi kullanmasa da. *Türkiyem* önsözünde, "Neden o kadar sevmiştim *Arz-ı Hal* şiirini?" diye sorar: "Bir kere bana Francis Jammes'ın ilk şiirlerini hatırlatıyordu.

Bir saflık, bir 'bönlük' havası içindeydi o şiir. Gerçek bir saflık, gerçek bir 'bönlük' mü? Değil elbette. Bönlüğün gerçeği çekilir mi? Bakıyorsunuz şair bir 'bönlük' takınıyor, ama gözleri gülüyor, şakadan olduğunu belli ediyor, aldatmıyor sizi. Akıllı bir adam olduğunu daha ilk sözünden seziyorsunuz." Francis Jammes yerine Villon belki daha doğru bir analoji olurdu. Ataç burada Uyar'ı Sokratik ironinin terimleriyle tanımlıyor, bir şey söylerken (yaparken) tersini ima etmek (yapmak); ama belki de Uyar'ın ironisini daha "yerli" bir çerçeveye oturtmamız ve *şathiye* tekniğinden söz etmemiz de gerekir. İskender Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*'nde şu tanımı veriyor: "Türk tasavvuf edebiyatında ciddi bir düşünce veya duyguyu alaylı bir şekilde anlatan şiir... daha çok tekke şairleri rağbet göstermişlerdir. Allah ile senli benli, şakalı bir eda ile konuşur gibi yazılan şathiyelerde... mânâsız gibi söylenen düşüncelerin aslında vahdet-i vücud felsefesindeki ileri bir görüşü bildirdiği kesindir."[14] Konuyu "Türk tasavvuf şiiriyle" veya "tekke şairleriyle" sınırlı tutmayan bir kısa tanımı da Henry Corbin'de bulabiliriz. 9. yüzyıl sûfilerinden Bayezid el-Bistami'nin deyişleri hakkında şöyle der: "Bu özdeyişler İslam'ın tinsel tarihinde şathiyat teknik terimiyle anılırlar. Çevrilmesi zor bir terimdir bu. Altüst eden bir şok fikrini ima eder. Biz de onu burada 'paradokslar', 'aşırılıklar', 'taşkın söyleyişler' olarak tercüme edeceğiz."[15] Pala'nın ve konuyla ilgilenen başka Türk yazarların verdiği en ünlü örnek, Yunus Emre'nin gazelindeki dizelerdir: "Çıktım erik dalına anda yedim üzümü / Bostan ıssı kakıyıp der ne yersin kozumu / ... / Gözsüze el eyledim sağır sözüm işitmiş / Dilsiz çağırıp söyler dilimdeki sözümü." Dilsizin diline sığdırılmış anlamdır şathiye, küçük şeyin içine sıkıştırılmış büyüklük. Bu belirsiz vahdet-i vücud sezgisinin panteist türevlerini de bulabiliriz Uyar'da. Biri, *Arz-ı Hal*'in ilk basımına alınıp da toplu şiirlerin (*Büyük Saat*) ilk basımında elenmiş bir şiirden: "Ufacık korumuzda dolaşırdım korkuyla, / Ve Allah'ı arardım serçe yuvalarında."[16] İkincisi, *Ara-*

14. İ. Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken, 1998, s. 368.
15. H. Corbin, *History of Islamic Philosophy*, Kegan Paul, 2006, s. 192.
16. Bu dizelere tek dikkat çeken de alıntıladığım ikinci yazısında (1966) yine Cemal Süreya'dır: "*Ve Allah'ı arardım serçe yuvalarında.* Uyar'ın 1947'de yayımlanan ilk şiirinden aldığım bu mısra da gösteriyor ki o, şiir serüvenine adımını atarken bile değişik bir duyarlığın adamı olacaktır."

bistan'ın ilk basımında bulunan ama sonradan yine dışlanan bir parçadan: "Neden bütün insanların birbirini sevmesi gerektiğini / Bir gün saat üçte köprüde anlayacak / Saat üçte hepimizde gizli Tanrıyı / Bulup çıkaracak meydana" ("Tel Cambazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir").

Bu dizelerin yazılmış olması kadar, sonradan çıkarılmış olması da önemli. Mesele, ilk elde düşünülebileceği gibi, Uyar'ın tam benimseyemediği ve gerek teolojik gerekse sanatsal kodlarına zaten tam hâkim olamayacağı bir sûfî tutumdan vazgeçmesinden ibaret değildir (üstelik, dinsel bir referans son döneme gelinceye kadar eksik olmayacaktır). Sadece şathiye denemelerinden değil, Ataç'ın çizdiği dar (Sokratik) çerçevesiyle ironiden de uzaklaşacaktır Uyar (belki çok sonra, *Divan*'ın "Salihat-ı Nisvandan Saffet Hanımefendi'ye" gibi bazı parçalarında ve *Toplandılar*'ın "gazete" kısımlarında "Arz-ı Hal" şiirini andıran bir alaycı tavırla karşılaşırız; ama burada ironi hicve dönüşmüş, toplumsal eleştirinin tekniği haline gelmiştir). Uzaklaştığı şey, şathiye ile Ataç'ın ironik "bönlüğünün" ortak noktasıdır: ironik (ya da sanatlı) sözün gerçek anlamına *hemen* (ya da belli bir kod bilgisi sayesinde yine *kolayca*) tercüme edilebilir olması. İroni her şeye rağmen sarsılmadan kalan bir "gerçek anlamı" gizleyerek belli etme sanatıysa eğer, Uyar'ın bu tutumdan vazgeçmek zorunda kaldığının bir itirafını *Tütünler Islak*'taki "hiçbir şey eski açıklığında değil ki" cümlesinde buluruz. İroni tercüme edildiğinde, kendisinden daha dolaysız, daha "sahici" bir anlama yol açmamaktadır artık; mecaz, geride bir yerde sapasağlam duran bir fikrin ya da duygunun iletícisi, kolaylaştırıcısı ya da süslemesi olmaktan çıkmıştır. Ama "Yalağuz" şiirindeki şathiye-ironiye daha yakından bakarsak (yine sonraki işleri göz önünde tutarak) bu çerçeveye de sığmayan çatışık bir tavrın varlığını fark edebiliriz. Hem Bektaş'ın beş on kelimesinin bir "yüceliğe", dile gelmez (temsil edilmez) bir düşünceye denk olduğunu söylemek, hem de her türlü aşkınlığın, dile gelmezliğin berisinde düpedüz *dilsizliğe* gerilemek ister gibidir ki, dilsizliğin de bir şair için tek anlamı şiirsizliktir, mecazdan arınmış bir düz anlamdır. İroni bu daha kara eğilimin şiirde sürdürülmesini mümkün kılan bir gereçtir burada. Uyar'ın şiiri, kendindeki bu negativizmin farkına görece geç varacaktır, ama bu yönde bir eğilim başından beri vardır. Bir limit eğrisi üzerinde, şiirin

büsbütün dışına çıkmaksızın, şiirle şiir-dışını ayıran sınıra hep daha da yaklaşmak istemiş gibidir şair. Belki de asıl ironi budur, ya da ironinin uç noktada (kendini de inkâr noktasında) üstleneceği çapraşık işlev: *şiirmiş gibi yaparken, şiirliğin bazı asgari (gittikçe azalan) kural ve işaretlerine bağlı görünürken, şiiri gittikçe hükümsüz kılmak. Ve mümkünse, bu hükümsüzlük anında, bu kayboluş noktasında, şiiri son bir kez görmek.* Bu ölüm saltosunun, bu *coup de grâce*'ın da dereceleri vardır elbet. Ve başarısızlık anları.

Kuşyemi, Uyar'ın şiiri silme ya da bastırma çabasının ilk güçlü örneğidir. Bunun da Cöntürk'ün deyimiyle bir "klişe" olduğu, tekke edebiyatında var olan bir konvansiyonun çerçevesi içinde pekâlâ öngörülebileceği söylenebilir. Ama bu anlamda zaten her şey klişedir, eski bir metni yeniden yazma, dönüştürme ve böylece bastırma çabasından başka. Uyar'ın bu şiiri yazdığı ortama baktığımızda, papatyadan kuşyemine gidişteki *askesis*'in potansiyel radikalizmini görmezden gelemeyiz: Dönemin edebi kültürüne egemen olan ılımlı hazcılığın kolayca benimseyemeyeceği bir duyusallık eleştirisi belirmeye başlamıştır bu zahitçe kapanışta. Papatya ve kuşyemi – bu küçük nesnelerin kendi dolaysız bağlamlarının ötesinde ve bir karşıtlık içinde üstlendikleri simgesel rolleri de düşünmeliyiz: Papatyayı erken Cumhuriyet'in ideolojik çerçevesi içinde izin verilen, hatta önerilen bir tür "folk lirizminin" (ki en güçlü temsilcisini Cahit Külebi'de bulacaktır) amblemi olarak görürsek eğer, o zaman kuşyemini de Uyar'ın bir ucuna iliştiği bu ideolojik-şiirsel kadroya yine o kadronun bazı daha uzak imkânlarını kullanarak karşı çıkma çabasının belirtisi olarak görebiliriz. Bu yarı-bilinçli karşıtlık, Uyar' da zamanla şiddetlenecek olan bir kutuplaşmanın veya bir dualizmin de ilk şekillenişidir. Kutupların birinde, "dirim", "çoğalma", "sonsuz" ve en çok da "akış" terimlerinde ifade bulan bir olumlayıcı tavır görülür, ötekindeyse "azalma", "kısalma", "eksi bir" ve en çok da "kalma" terimleriyle temsil edilen bir negativizm. (*Her Pazartesi*'de aynı anda ortaya çıkan iki ayrı zaman fikri de bu dualizmle ilişkilidir: Bir yanda toplu şiirlerine de isim veren "Büyük Saat" vardır, öte yanda "Açıklamalar" parçasındaki küçük zaman: "Benim vaktim bir terliğin vaktidir / Onursuz. Ayakta. Ve kullanılan".) Çatallanma eğilimi, iki taraftaki terimleri de kendi kutuplarında rahat bırakmaz: "Kalmak" sözcüğünün hem durmak, gidememek, ka-

lakalmak anlamına geldiğini, hem de kalıcı olmak, öteye kalmak, sahteliğe kapılmamak gibi karşıt ("olumlu") anlamlar edindiğini göreceğiz. Eğilimlerin ikisi de Uyar'ın şiirsel ilerlemesi üzerinde hak sahibidir, yine de şairin kendine bakir alan açmak istediği anlarda (bu anları birer *geçit* olarak kavramalıyız), deyim yerindeyse oyunun "bahislerini yükseltme" gereğini hissettiği durumlarda, olumsuzlayıcı tavrın, kısaltan, koparan, azaltan jestin öne çıktığı görülür. Bir tıkanmayı aşabilmek için o tıkanmayı daha da abartmak, keskinleştirmek zorunda kalıyor gibidir Uyar: sonra gelecek "fışkırma" ya da çoğalmanın gücü, sanki geçitin darlığıyla orantılı olacaktır. Bu doğrudur, ama tamı tamına bunun tersten söylenişi ya da simetrik karşıtı olmayan şu sav belki daha da doğrudur: Her genişleme evresinde ortaya çıkan şiirsel imkânlar aslında yeni bir dar geçitte sınanmak ve aslında harcanmak üzere ortaya sürülmektedir. Uyar'la Cansever'in farkını da bu terimlerle tanımlayabiliriz. Cansever'in meşhur Anka'sı ("Phoenix") her seferinde yeniden doğmak için ölür; ölüm temsilleri, sonraki dirilişlerin önsezisiyle ışımış, ürpermiş gibidir. Uyar'ın şiiriyse kendi çoğalışlarına bir türlü tam inanamaz. Bu çoğalmanın *sahiciliğini* sınamak için her seferinde onu yeni bir geçite sürmek, sahiden sağlam olup olmadıklarını anlamak için çoğalışın araç ve ürünlerini hor kullanmak, hatta kırıp dökmek zorunda hisseder kendini. Bunu da ters çevirdiğimizde Uyar'ın negativizmine daha yaklaşmış olacağız: Sınamak için kırıp dökmekten çok, kırıp dökmek için sınıyor gibidir.

Kuşyeminin (ve sonraki bazı eşdeğerlerinin) bir görevi de bu noktada ortaya çıkar: bir sonsuz gerileme eğilimine karşı, asgari bir tutunma noktasıdır – papatyadan hiçliğe doğru giden yolun ucunda, hiçlikten önceki son nokta. Aynı zamanda, bir sahicilik ya da yalansızlık noktasını gösterir: Şiir eninde sonunda bir sanatsa, demek birtakım kurmaca ve yanılsamalardan oluşuyorsa, bu yanılsamalardan arınma çabasının *şiirin büsbütün dışına düşmeden* önce konaklayacağı son duraktır. Uyar'daki bu çatışık sahicilik ya da yalansızlık ihtiyacıyla uğraşma fırsatımız olacak, ama önce böyle bir çerçevenin *Türkiyem*'de görünür kıldığı bazı motiflere bakalım.

■ ■ ■

Türkiyem'in belirleyici motifi yolculuk isteğidir; özne, "Turnasının" peşine takılıp Anadolu'yu bir uçtan öbürüne dolaşmak ister. Ama kendi içinde çatışık bir istektir bu. Kitabın ideolojik bakımdan hayli yüklü şiirlerinden birine, "Bahar Başlangıcında Düşünceler"e bakalım: "Babam zabitti o zamanlar / Şakaklarına hafiften ak vurmuş. / Çok bahar görmüş alından, yeşilinden / İşkodra, Yemen, Kafkas, Selânik / İşte senelerce dolaşmış durmuş. / Dalar da eski günlere anlatırdı. / Bahar her yerde baharmış ama, / Anadolu'da başka türlü olurmuş. // Doğrudur babamın dedikleri bir bir / Geyve boğazına varırken sağda / Heybetli kayalar, bulutlar arasında / Bir köy, gözünüze ilişmiştir. / Gün ağarır, tren yavaşlar, pencerelerden / İnsan mis gibi bir ekmek kokusu alır. / Sanırım, bütün dünyada bahar, / Her yerden evvel bu köye gelir. // ... // Şimdi İstanbul'un yazlıklarında / Sabahlıklı kızlar gül budarlar. / Geyve boğazındaki köy, babam / Bu bir uzun hikâyedir, anlatamam. / İçimde de bir tuhaf mevsim başlar / Dalarım uzun rüyasına tohumların / Bir kamış olur da büyürüm, kaygısız / Tuzgölünün batak sazlıklarında.." Yolcunun tren penceresinden dışarı bakarken gözüne ilişen bir köy; bir adı olsa bile yine de herhangi bir köy – bu köy yolcuyu yolculuğuna tam olarak katılmaktan alıkoyar gibidir. Bir suçluluk kaynağıdır; yol almak isteyen kişi, o köyü düşündüğünde yolculuk isteğinin de hafifçe karardığını, burkulduğunu hissediyordur. Kendi döneminin resmi ideolojisine, Kemalizmin en çok memurlarca üstlenilen "Anadolucu / köycü" çizgisine pek uygun düşen bir şiirdir bu. Zabit baba İşkodra'da, Yemen'de, Kafkasya'da, Selanik'te çok bahar görmüştür ama hiçbiri Anadolu baharının eline su dökemez. Mecburiyetin erdem haline getirilmesi: İmparatorluk küçülürken dışarda kalan yerler değersizleştirilmekte, devletin yeni sınırları içindeki daralmış coğrafya yüceltilmektedir.[17] İstanbul'daki yazlıklarda gül budayan kızlarla Geyve

17. Milliyetçiliğin etkinliğinin iki temel mekanizmasından biridir bu: kendi *yetersizliğimizi* sevmemizi sağlamak, kendi *ethnos*'umuzun, toplu varoluşumuzun yetersizliğine (bir yetersizlik olduğunu tam da unutmaksızın) saygı duymamızı, bağlanmamızı sağlamak. Tamamlayıcı mekanizmaysa, bu *ethnos*'un (ya da onun yönetici, kurucu çekirdeğinin, "çelik çekirdeğinin") *suçuna* ortak olmamızı, bu suçla özdeşleşmemizi sağlamak.

boğazındaki köyün karşıtlığı da aynı ideolojik kümenin bir öğesidir (İstanbul: dışarda kalıp kalmadığından uzun süre emin olamadığımız, hatta dışarda kalmasını *isteyip istemediğimize* bir türlü karar veremediğimiz bulanık bir arzu-haset nesnesi). Bu ideolojik donanımın Uyar'daki *şiirsel* işlevi nedir?

Önce bu tavrın sürekliliğine işaret etmek gerek. Yazılarına baktığımızda, kendinden önceki şairleri okurken hep aynı sorunu okuduğunu görüyoruz. O sorun kendi şiirinin de yoludur. Yukarda aktardığım dizeler, Ahmet Kutsi'nin o şiirini de akla getirmiş olmalı. Uyar şöyle diyor Tecer için: "yalınlığı ve renksizliğiyle Türk şiirine yeni okuyucular kazandırırken şiir okuyucusunun beğenisini de o tür şiirde dondurur. ... Karayolları Genel Müdürlüğü'nün girişinde, 'Gidemediğimiz yer, bizim değildir' sloganı varken Tecer'in şu dizeleri düşünülmeğe değer: 'Orda bir köy var uzakta / O köy bizim köyümüzdür / Gitmesek de görmesek de / O köy bizim köyümüzdür.'"[18] *Türkiyem*'den yaklaşık on yıl sonra yazılmış bu cümleler, Uyar'ın hem o eski sorun boyunca epeyce yol aldığını gösterir, hem de aynı sorunun yeteneksiz bir şairin elinde sadece kendi hazır ideolojik içeriğine indirgenip değersizleşebileceğini, yalana dönüşebileceğini onun da sezdiğini. Faruk Nafiz'in "Han Duvarları" bir-iki gömlek üstündür, *Bir Şiirden* yazarına göre:

> "Han Duvarları"nın bütün gücü, öyle sanıyorum, şairinin Anadolu içinde, Anadolu karşısında güçsüzlüğünü sezmesinde. O eziklik, o alttan alma, o sorgusuz ve şüphesiz kabulleniş, başka türlü açıklanamaz. Bir sıra savaşların, kırımların ardından, birdenbire akılalmaz bir doğa ile karşı karşıya kalmanın şiiridir o. Bir çaresizliğin, bir utançla karşı karşıya gelmenin şiiridir. Kabulleniși ve pek de inandırıcı olmayan sevecenliği, bu utancın ufak bir ödünüdür. Anadolu'ya neler borçlu olduğunu bilir Faruk Nafiz. Halkın bunu bir şiirle bile olsa yüzüne vurmasından ürker. (*K.U.*, s. 616-7)

Bu yazıların yazıldığı 1960'lı yılların başında, *Türkiyem*'deki ideolojik çerçevenin kırıldığını değil ama kısmen dönüşmeye, genişlemeye başladığını görebiliyoruz: Uyar bu eski şairlerin şiirlerinde kendi sorununu, kendi şiirinin yolunu okurken onları "Anadolucu /

18. Turgut Uyar, *Korkulu Ustalık*, YKY, 2009, s. 642-3. Bundan sonra Uyar'ın bu kitabından yapacağım alıntıları metin içinde sayfa numarasıyla işaretleyeceğim.

köycü" olarak kalıp "Anadolu'dan / köyden" olmadıkları için kınamaktadır.[19] Ama bir ideolojik ayrışma varsa eğer, ayrışmanın sınırları da vardır. Asıl karşıtlık yine eski rejimle (ve onun temsilcisi olarak "İstanbul" ile) "Anadolu/halk" arasında kurulmaktadır: Yeni rejimin kendi iç çatışkısına, "Ankara" ile "Anadolu" arasındaki gerilime bu şemada yer yoktur.

Öte yandan, burada şairin kaydetmez göründüğü bir başka çelişki de ortaya çıkıyor, şiirinin zembereklerinden birini oluşturan bir çelişki: "Han Duvarları"nın "bütün gücü [demek bütün *gerilimi*], şairinin Anadolu içinde, *Anadolu karşısında* güçsüzlüğünü sezmesinden" geliyordu, şu halde eğer *karşısında* değil de Uyar'ın önerdiği gibi *içinden* olsaydı ya da Nâzım Hikmet gibi "katılsaydı", bu gerilim de doğmayacak, bu şiirsel elektriklenme hiç belirmemiş olacaktı. Başka bir deyişle, yanlış sınıfsal/ideolojik duruşun ürünü görece iyi bir şiir oluyordu, doğru duruşun sonucuysa... şiirsizlik. Ahlakla sanat arasında bu henüz genç şair-yazarın tam da farkında olmadığı bir uzlaşmazlık belirmiştir. Ama işte bu uzlaşmazlık Uyar'ın şiirinin asıl konusudur, asıl güdüsü: onu kendi tükenişini izlemeye, bundan garip bir zevk almaya götüren bir güdülenme. Bu sorunla kitabın son bölümünde uğraşmaya çalışacağım. Ama şu kadarını şimdi de söyleyebilecek durumdayız: Şair, ama insan olarak veya düşünür olarak şair değil de şair olarak şair, kendi yapıtının ürünü olarak şair, bu çelişkiyi hayatında aşsa bile şiirinde ancak yönetebilir, *sonunda yönetmiş olur*. Şiirin bu dışardan ("şiirsiz", ahlaki) bakışa ve dışardan bakıldığında kendi içine gömülmüş görünen "köy"e ihtiyacı vardı. *Türkiyem*'in bence en iyi şiirinde o köyle bir "kuşyemi tanesi" olarak karşılaşıyoruz: "Heybetli Arsiyan dağlarında bir gün / Atım yoruldu, ben yoruldum. / Şimşekli, fırtınalı bir ikindi / Çektim atın dizginlerini, yağmurlar içinde / Banarhev köyünde indim.. // Muhtarın odasında bir ben, iki yabancı / Birbirimizi yıllardır tanırcasına / Kurunduk, çay içtik, muhabbet ettik / Kurtlar, kuşlar ve bulutlardan uzakta / İnsan olduğuma gizli gizli / Bir sevindim bir sevindim..

19. Nâzım Hikmet'in farkını aynı yazıda şöyle açıklar Uyar: "Bununla birlikte [Anadolu'nun, halkın] yazgısına katılmak düşüncesinde değildir Faruk Nafiz. Görür, saptar, yüzeyden içlenir, söyler ve görevini yaptığına inanır. Nâzım'ın büyük ayrımı budur öbürlerinden: o katılır" (*K.U.*, s. 617).

// ... // Oranın sıcaklığı havasındadır. / Ben gidince bir şey değişmedi biliyorum. / Şad olsunlar hepsi suları, alabalıkları ile / .... / O köy yine kendi rüyasındadır." Daha önceki kıtalardan nokta-noktalarla ayrılmış son dize, şiirin de başlığıdır. Vurgu, o köyün insani sıcaklığında ya da ayrılışın hüznünde değil, köyün kendi içine sımsıkı gömülmüş değişmez varlığındadır: Bütün gelip gitmelerin, bütün değişmelerin berisinde, o köy her an "kendi rüyasına" çekiliyordur.

Başka öğelerini göreceğimiz bir denklemin ilk iki örneği: papatyadan küçülmüş kuşyemi ≈ kendi rüyasına çekilmiş köy. Bunlara, "Bahar Başlangıcında"nın sonundaki tohumlar ile kamışı da ekleyebiliriz: "Dalarım uzun rüyasına tohumların / Bir kamış olur da büyürüm, kaygısız / Tuzgölünün batak sazlıklarında.." Anday'ın ünlü şiirindeki tohumdan nasıl da farklıdır Uyar'ınki: o çatladı çatlayacak gibiydi, hemen dışa açılmak, dönüşmek istiyordu; buysa içe çekilmenin, öylece kalma isteğinin işaretidir. İstanbul'daki sabahlıklı kızları ve ardından (bir *tepki* olarak) zabit babayı düşünmek öznede kaygıya yol açmaktadır, dile getirmeye çalışsa daha da boğucu bir çözümsüzlük yaşayacak gibidir. Arzu / suçluluk bileşimiyle oluşan bu ruh hali, onu bir kaygısızlık, *etkilenmezlik* bölgesine çekilmeye zorlar. Büyüme yok değildir burada, ama ertelenmiş (tohumların *uzun* rüyası) ya da nafile kılınmıştır (kamış, Hâşim'den beri, durgunluğun şiirsel işaretidir ve "batak sular" da büyümenin çürümeyle bağını sezdirir). Bütün bu çekilme, içe gömülme, daralma imgelerinin ve bu *reaktif* duygulanımın görevi nedir, neye cevap verir ve neye yol açar?

Henüz çok ayrışmış görünmeyen şair ile şiir öznesi açısından, bir etkilenmezlik noktası olduğunu söyleyebiliriz; özneyi karışık, çelişik, bulanık duyguların kargaşasından koruyan göreli bir kayıtsızlık bölgesi. Ama etik düzeyde (*eth(n)os* alanında) bu aynı zamanda bir direnç noktasıdır, gerisine düşülemeyecek bir *sadakat* noktası, "karakter", yemin. Her türlü atılımın, ilerlemenin, genişlemenin hafifçe yalan olduğunu, fazla kolay olduğunu ya da hızla yalana dönüşebileceğini hisseden bir yanı vardır Uyar'ın öznesinin. *Arabistan*'da "Toprak Çömlek Hikâyesi"nde Yekta kendi kendine söylenir: "Akçaburgaz bir küçük kentti / Küçük evleri olan bir kentti / Yalnızdım inceydim kendi kendimeydim / Kalktım bu büyük kente geldim." Şiir şöyle biter: "Kara kara geceler abandıkça üstü-

me / Arapkanlı duygular abandıkça / Öksüzoğlan balıkları gibi kuytulara kaçıyorum / Akçaburgaz yalnızlığıma sarınıyorum." Bu "kuytularda" saklanan şey, kırılgan, çelimsiz bir hakikattir, özneden şiddetli bir sadakat emeği isteyen. Bu bağlılık Uyar'da farklı biçimlerde sonuna kadar süren o sahicilik saplantısıyla ilişkilidir. Şiir dışına yönelen (ya da şiirin berisine çekilen) o *çile* eğilimi de öyle. Ama neden ya da neye karşı geri çekiliyordu bu şiir? Sorunun görece dolaysız cevabını ancak Uyar'ın sonraki şiirlerinde bulabiliyoruz, özellikle de en sondakilerde. Kendisini yönelten zemberekleri ancak onlarla uzun süre oynadıktan (kırıp döktükten) sonra adlandırma cesaretini bulabilmiş gibidir. *Türkiyem*'den yaklaşık yirmi yıl sonra çıkan *Toplandılar*'daki "İlkin" parçasından: "bunu kimse söylemedi, belki düşündü / çünkü vardır insanın yaşamasında / uyku ve öfke gibi vardır / kimse söylemedi / tuzunu çoğaltan bir denizde / nasıl batarsa güneş öyle / ben de kaçırdım / ... / kaçırdım ama şöyle de söylenebilir / şiirin bütün geçmişinin dışında / artı eksi bütün değerlerin dışında / önceden açıklanan her şeyin dışında / ..." Kimsenin söylemediği bir şey, daha önce söylenmemiş bir cümle, bir dize, ama bir dize ki "şiirin bütün geçmişinin dışında" ve aslında *şiirin* dışında – ama "belki" de düşünülmüş. Kim düşünmüştür, bu şiiri söylediğini varsayabileceğimiz ve yedinci dizede "ben" olarak geçen "kişi" mi, yoksa baştaki "kimse/herkes" mi? Herkes düşünmüş ama kimse söyleyememiş midir? Uyar'ın şiirsel serüveni, bu "kim" sorusuna verilen farklı cevapların tarihi olarak da okunabilir – sonunda "hiç kimse" cevabına varana kadar. Bu süregiden belirsizlik, Uyar' da şiirin birden fazla korkusu, birden fazla sakınımı olduğuna işaret eder. Ama ne olursa olsun, şiirin yöneldiği, yönelmek istediği, yönelip de saptığı hedef şu iki dizede apaçıktır: "şiirin bütün geçmişinin dışında, önceden açıklanan her şeyin dışında." Yepyeni bir şey, geleneğin içeremeyeceği kadar yeni bir cümle: Bektaş'ın beş on kelimesine doğru gerilemek isterken aslında o yepyeni dizeye de uzanmak istiyordu Uyar. Başka deyişle, her şeyden önce kendi kendini doğurmak istiyordu.

Bu çabanın sonunda niçin başarısızlığa mahkûm olduğu sorusunu şimdilik erteleyelim – ama yenilgiye mahkûm çabanın kendi kendisinin kefili olduğunu ve bu yoksa şiirin de olmayacağını unutmadan. Çabanın o ilk dönemde benimsediği tekniğe, şiirsel gerece

dönelim: Ataç'ın da saptadığı ironi. Harold Bloom, bir söz sanatı olarak ironiyi (tersini kasdetmek) Lucretius'tan aldığı bir terimle ilişkilendirerek tanımı genişletmiştir: *clinamen*, hafif ama geri dönüşsüz bir sapma. Şöyle diyor: "Sözcüğü Lucretius'tan alıyorum; orada, atomların evrende değişimi mümkün kılacak bir 'sapması' anlamına geliyor. Bir şair, kendi öncelinin şiirini öyle okur ki, ona karşı bir *clinamen* gerçekleştirmiş olur, ondan sapar. Bu, kendi şiirinde, bir düzeltici adım olarak görünür ki bunun ima ettiği de öncel şiirin bir noktaya kadar doğru yolda gittiği, ama o noktada sapması gerektiği ve tam da yeni şiirin yöneldiği doğrultuya sapması gerektiğidir."[20] İroni, gizli alaycılıktan fazla bir şeydir burada; daha doğrusu, alay bir *savunma* ihtiyacının belirtisi ve tekniğidir: geç gelen, kendisini önceki güçlü şairlere (bilerek ya da bilmeden etkilendiği şairlere) karşı savunmak ve kendi özgün yaratış alanını açmak ihtiyacındadır. Fikir yeni değildir; ironiyi bir *başlama tekniği* olarak ilk tanımlayan (ve eleştiren) Hegel ve onun ardından da Kierkegaard'dır. Bloom'un formülünde yeni ve yol açıcı olan, eskinin parodisi fikrini Freud'un "ruhsal savunma" kavramına bağlamasıdır: Ortada bir parodi varsa eğer, bu çoğu zaman bir *negatif* parodi olacaktır, çünkü sancılı bir duruma karşı, bir etkilenme endişesine karşı geç şairin başvurduğu bir savunmadır. Hangi şairler ya da şiirlerdi bu endişenin kaynağı, Uyar'ın ilk döneminde? Herhalde Tecer ya da Çamlıbel değil: Tematik benzerlik, etkilenmenin mutlaka bir *endişeye* yol açmasını gerektirmez. Geç şair, eski şairi okurken onun ötesine bakıyor, onda kendi potansiyel şiirini kolayca okuyabiliyorsa eğer, bir endişeden, hatta ciddi bir etkilenmeden bile söz edemeyiz. Uyar'ın Çamlıbel ve Tecer karşısındaki durumu da böyle: Kendi şiirlerinde asıl şiddetini kazanacak bir izleğin ("kendi rüyasındaki köy" ve onun giderek sertleşecek türevleri) epeyce sığ ve gelişigüzel ilk alıştırmalarını bulmuştur onlarda. Öyleyse bir bütün olarak şiirsel gelenek miydi, endişenin kaynağı? Bu doğrudur ama her yeni şair için geçerlidir (hiç değilse en tutkulu olanlar, bu işe hırsla başlayanlar için). Üstelik gelenek adı verilen o bulanık plazma ancak bir veya birkaç şiddetli örnekte somutlandığı, şekil kazandığı anda etkinin *ve* endişenin başlatıcısı olabilir. Gerard Genette'in me-

20. H. Bloom, *Etkilenme Endişesi*, s. 54. (Biraz farklı çeviri.)

tinlerarası ilişkiyi betimlemek için kullandığı deyimle belki bir *palimpsest* olarak da görebiliriz bu şiddetli şiiri / şiirleri: eski yazıların kısmen silinip üzerine yenilerinin yazıldığı bir parşömen.[21] Yine de genellikten sıyrılmış, bireyselleşmiş, şekillenmiş bir şeydir: üstünde bazı *elyazıları* bulunan bir zemin. Önemli olan, saydam olmaması, ötesinin hemen görülememesidir: Geç şair oraya baktığında, sadece kendi yazacağı ya da zaten yazmaya başladığı şiirin ilk kararsız belirişlerini değil, başka bir şey de görüyor olmalıdır – hemen nüfuz edemediği yoğunlaşmış bir "madde", bir kuvvet, bir enerji. Çeken ve iten, susatan ve susuz bırakan bir şey. Turgut Uyar'ın *palimpsest*'inin en dibinde değilse bile, Tecer ve Çamlıbel figürlerinden oluşan yüzeyin epeyce altında, Külebi'nin elyazısı vardı.

Uyar *Bir Şiirden* kitabındaki Külebi denemesinde ustanın en güçlü şiirlerinden "Tokat'a Doğru"yu okumaktadır. Tecer ve Çamlıbel yazılarındaki düşünceleri biraz daha geliştirir burada; ama denemenin asıl önemi, Uyar'ın Külebi'yi hem doğru hem de eksik okumasından, çünkü ona karşı bir savunma ihtiyacı içinde olmasından geliyor. Bu ihtiyacı önce şu formülde görüyoruz: "Külebi durup dururken çıkar." Cemal Süreya veya Turgut Uyar ne zaman bir şairden "durup dururken çıktı" ya da "[kendinden öncesiyle] açıklanamaz, sebepsiz" diye söz etmişlerse, anlamalıyız ki aslında kendilerinden, kendi potansiyellerinden ve kendi tam inanamadıkları mucizelerinden, kendi kendilerini doğurma çabalarından söz ediyorlardır. Şöyle yazıyor Uyar: "Külebi ile Dranas arasında tanımını yapamayacağım, kolaylıkla açıklayamayacağım bir benzerlik bulurum hep. En yakın benzerlikleri, ikisinin de durup dururken çıkışlarıdır. İkisi de kendinden öncekilerle kolay kolay bağdaştırılıp açıklanamazlar. İlk bakışta geçmişlerine hiçbir şey borçlu değillerdir sanki" (*K.U.*, s. 681). Bu "ilk bakış", geç şairin kendi henüz tam inanamadığı mucizesine de bakışıdır, kendi geçmişine hiçbir borç duymak istemeyen ama bu borçsuzluğa da ancak kısmen inanabilen yeni yetmenin bakışı. Öte yandan, kendisiyle ilgili yanılamayacak kadar doğru okumuştur Kü-

21. G. Genette, *Palimpsests*, University of Nebraska Press, 1991. Genette ve Julia Kristeva gibi "*inter-textualité*" teorisyenlerinin zayıflığı, bütün bu *palimpsest*'leri, kopyaları, taklit veya etkilenmeleri, herhangi bir tasayla, bir sıkıntıyla, bir çatışmayla ilişkilendirmeden okumalarıdır. Şiddeti, zorlanmayı kaydetmezler.

lebi'yi Uyar. Şiirin tamamını biz de okuyalım: "Çamlıbel'den Tokat'a doğru / Tozlu yolların aktığı ırmak! / Ben seni çoktan unuttum, / Sen de unuttun mu, dön geri bak. // Atların kuyruğu düğümlü, / Bir yandan yağmur yağar, ıslak... / Bir yandan hamutlar şak şak eder, / Bir yandan tekerler döner, dön geri bak. // Orda, derenin içinde, / İki üç akçakavak. / Tekerler döner, başım döner, / Kavaklar yeşeriyor dön geri bak. // Irmaklar gibi uzaklaşır / Bir türkü kadar uzak / Tekerler iki çizgi bırakır, / Hamutlar şak şak eder, dön geri bak."

Uyar şöyle diyor: "...müthiş bir mizansen ustalığı vardır bu şiirde. Nakaratın alındığı 'Dön Geri Bak' türküsü oynak, sevinçli bir türküdür. Külebi büyük bir ustalıkla bu sevinci onmaz bir hüzne dönüştürür. Belli belirsiz bir bırakmanın, bir ihanetin hem özrünü, hem acısını söyler. Burukluğu 'Han Duvarları'nın burukluğuna, yapaylığına, yabancılığına benzemez" (*K.U.*, s. 683). Ne fark var Uyar'ın Çamlıbel / Tecer okumalarıyla Külebi okuması arasında? İlk ikisinde kendi şiirini okuyordu Uyar, onların yazması gerektiği halde yazamadığı ama aynı temayı kullanarak kendisinin yazdığı, yazabildiği şiiri. Onların şiiri, Bloom'un deyişiyle, "bir noktaya kadar doğru yolda gitmiş, ama o noktada sapması gerektiği ve tam da yeni şiirin yöneleceği doğrultuya sapması gerektiği" halde bunu yapamamıştır. Oysa Külebi'yi okurken bu potansiyel şiirin orada bütünüyle gerçekleştiğini görüyor gibidir Uyar: "Belli belirsiz bir bırakmanın" nerdeyse fark edilmeden ama "onmaz" biçimde bir "ihanet" duygusuna ve "hüzne" dönüşmesi; ve "özür" sözünün de hissettirdiği gibi bu hüznün de ancak zorlukla bastırılabilen huzursuz bir zevkten, bir açılma arzusundan büsbütün bağımsız olmaması. Hazla suçluluk, açılma ile kapanma arasındaki bu çatışık işlemi defalarca sahneleyecek, dönüştürerek gerçekleştirecektir Uyar'ın şiiri, hem *Türkiyem*'de hem de sonrasında.[22] Ama Külebi'de sadece kendi şiirini değil, daha başka, daha *fazla* bir şeyi de okumuş olmalı Uyar,

22. Ama belki de Külebi'nin şiirinin daha iyi yorumu, *Tomris* Uyar'ın aynı adlı hikâyesindedir (*Dizboyu Papatyalar* kitabında). Bu parça (ve "dön geri bak" motifi çevresinde kümelenen başka bazı hikâyeler) Külebi'yle Turgut Uyar arasındaki geçişim ve gerilim bölgesini ikisinden de daha iyi tasvir eder. Ve sonunda önermek, en azından hissettirmek istediği "devrimci çözüm" hipotezine rağmen, herhangi bir kolay uzlaşma olamayacağını da bildirir. Bu parçalar, Tomris Uyar'ın son önemli kitabı *Otuzların Kadını*'ndaki "Alatav" hikâyesiyle birlikte okunmalı.

Türkiyem döneminde tam seçemediği ama yine de gücüne maruz kaldığı ve bu yazıları yazdığı 60'lı yılların başında bile tam olarak adlandıramadığı bir şey.

Açık tematik bağlantının (kendi rüyasındaki köye dönüp geri bakmak) berisinde, Uyar'ın adlandıramadığı ve anlayamadığı, çünkü şair olmak istiyorsa anlayamayacağı, ancak daha fazlasını yaparak üstesinden gelebileceği bir etki kaynağı daha vardır. Uyar'ın hiç değinmediği ikinci kıtada beliren bir parıltıdır bu; atların yağmurla ıslanmış düğümlü kuyruğunda, hamutların (koşumdaki atların boynuna geçirilen ağaç ve meşinden çember) "şak şak" edişinde belirip kaybolan bir ıslak parıltı. "Tokat'a Doğru"yu belki okumadan da önce Uyar'ın bunu muğlak, karanlık bir parıltı diye okumuş olduğunu biliyoruz: "O Köy Yine Kendi Rüyasındadır" şiirinde şöyle diyordu: "Heybetli Arsiyan dağlarında bir gün / Atım yoruldu, ben yoruldum. / *Şimşekli, fırtınalı bir ikindi* / Çektim atın dizginlerini, yağmurlar içinde / Banarhev köyüne indim.."[23] Bunun Külebi'nin ıslak düğümünden fazla olduğunu, çünkü uzaklaşırken söylenen bir "dön geri bak"ın içerdiği o belirsiz, ikizanlamlı ve çelişik duyguyu bir adım ileri götürdüğünü kabul edebiliriz. Işıklı ve karanlık bir ikindi, her şeyin kendi anlamının az ötesine geçtiği (ya da berisine düştüğü) muğlak ve çekinik bir ihtişam sahnesi. Yine de mülkiyeti Uyar'a değil Külebi' ye aitti. 1940'ta yazdığı "Özlem" şiirini düşünelim: "Şimdi tarlalarda güneş vardır, / Karlar donmuştur otların uçlarında, / Artık akşamları dinlenemem / Başım avuçlarında. // ... // *Ben bu şiiri yazdım atlı talimde / Bulunduğum şehir İstanbul'du, / Ağır ağır kar yağıyordu / Atımın yelesi bulut renginde.*" Uyar'ın değindiği o "yorumlanmazlık", her türlü yorum çabasını bir zevksizlik durumuna düşüren o muğlaklık, asıl burada ortaya çıkıyor. İki sahne vardır, köy ve şehir. Birinde güneş ve don, ikincisinde ağır ağır yağan kar, henüz tam gece de olmamış. İkincisinin yine de şehir-dışı sayılabilecek bir köşesinden (askerlerin atlı talim yeri) birincisine "bakıyor", onu özlüyor gibidir şair; artık akşamları dinlenemeyecek. Ama sadece kırı özlüyor, düpedüz oraya dönmek mi istiyordur? O son, vur-

23. Külebi'nin "Tokat'a Doğru"yu da içeren *Yeşeren Otlar* kitabı 1954'te çıkmıştır ve içindekilerin 1949-54 yılları arasında yazıldığı kitabın başında belirtilir. Uyar'ın *Türkiyem*'deki şiirleriyse bundan öncedir: 1948-52.

gulu kıta ("ben bu şiiri *yazdım*..."), karların ağır ve "onulmaz" hareketini de üstlenerek, ilgiyi bir ara bölgeye odaklar: ne gündüz ne gece; ne köy ne şehir – ancak şehrin içinden özlenen bir köy. Öznenin şimdi dış çeperinde durduğu ama çekimine çoktan kapılmış olduğu şehrin kendi bulanık çağrısıdır, köy özlemine o tarifsiz kamaşma duygusunu katan. Uyar'ın üstesinden gelemediği ve bu yüzden uzun bir süre çevresinde dolanıp durduğu da bu belirsizlikti; ona karşı savunuyordu kendini. Ama sadece bu şiire karşı da değil.

İkinci Yeni'nin nasıl başlamış olduğu değilse bile, genç Uyar'ın niçin *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* ânında kalamayacağı sanırım kısmen belirmeye başlıyor: Yapabildiği her şeyin daha şiddetlisini, peşinden gittiği her izleğin daha katmerlisini Külebi'de buluyordu, bulabilecekti. Daha önce yazılmış da olsa "kuşyemi" bile Külebi'nin bir şiirindeki "kocaman bir nehirde kaybolmuş çakıltaşını" akla getirir (tersi geçerli değildir, kuşyemini hiç düşünmeden de çakıltaşını okuyabiliriz).[24] Külebi'nin önemini ne kadar vurgulasak az: Dağlarca'yı şimdilik bir yana bırakırsak, Cumhuriyet şiirinde saf lirik duyuşun ilk güçlü pırıldayışıdır ve Külebi bunu Dağlarca'ya göre çok daraltılmış bir dilsel malzemeyle, "Karacoğlan Türkçesiyle" gerçekleştirmiştir. Cumhuriyet'in kültürel programının hem zaferi hem de aşılmasıdır: Karacoğlan'ı şiirsel olarak o doğurmuştur, yoksa Karacoğlan onu değil: Külebi çıkmasaydı bu türden bir "süreklilikten" de söz edemeyecektik. Şunu söylemeye çalışıyorum: "Bektaş'ın beş on kelimesi" Külebi'de çoktan vardı – bir büyük şiire dönüşmüş olarak. Uyar buna karşı kendini savunmaya çalışmasaydı şair olamayacaktı, Ataç'a rağmen. Ama Ataç –adını böyle koymasa da– bu savunmayı saptamıştı: ironi, tersini ima etmek, her gencin tekniği. Hep "Arz-ı Hal"deki gibi alaycı veya komik olmak zorunda da değildir; kuşyemi de bir ironidir: küçülmeyi anlatırken aslında bir yoğunlaşmayı, sertleşmeyi söyler – genç şair gardını alıyor.

İyi ama böylece kendine *bakir* bir alan da açmış oluyor muydu? İroni bir başlama tekniğidir; yeni gelen, kendi kendisiyle eğlenir gibi görünürken aslında kendi öncelleriyle eğlenmekte, kendini sil-

24. *Yeşeren Otlar* kitabındaki "Çürüyen Otlar" başlıklı şiirden: "Bilinmez hangi şehirde / Yaşarsın aşktan habersiz. / Küçük çakıl taşım, nasıl bulayım! / Kaybolmuşsun bir koca nehirde."

meye giderken bilse de bilmese de aslında öncekini silmeye yönelmektedir – kendi beyaz sayfasını açmak için. Şu var ki Uyar'dan önce Garip'in yaptığı tam buydu: ironiyle açılan boş alan çoktan Orhan Veli ve arkadaşlarınca istimlâk edilmişti. "Beş on kelimeye" çekilmekse zaten Külebi'nin zaferiydi. Öyleyse? Kendisi de ironiyi bolca seferber etmiş olan Kierkegaard, *İroni Kavramı* kitabında tam da ironinin bir başlama tekniği olarak yetersizliğine ve giderilmez iç engeline işaret eder. Hedefi daha çok Fichte ve Alman romantikleridir, ama *sonra gelen* herkesin yarasına da dokunuyor olmalıdır:

> Fichte, ben'in kendi kendisiyle mutlak özdeşliğini kurarak, edimselliği [var olanı] ideal krallığından kovdu, böylece mutlak başlangıcı elde etti; buradan hareket ederek dünyayı kurmak istiyordu. "Ben", kurucu kendilik haline geldi. Ama "ben" sadece biçimsel ve dolayısıyla negatif biçimde kavrandığı için, Fichte gerçekte bir başlangıca doğru sonsuz, elastik çabaların ötesine geçemedi. Negatifin sonsuz dürtüsüne sahiptir, kurucu dürtüsüne; ama bir türlü başlayamayan bir ateşlilik olarak sahiptir ona; ilahi ve mutlak bir sabırsızlık olarak sahiptir. Bu bir mutlak güçtür ki, yine de hiçbir şey yapamaz çünkü uygulanacağı hiçbir şey yoktur. Her şeyi kaldırabilecek kadar muktedir olduğu halde kaldıracak hiçbir şeyi olmayan bir tanrınınkine benzer bir muktedirlik... İroni için, geçmiş diye bir şey aslında hiç olmamıştır.[25]

Son cümledeki "hiç olmamıştır"ı *hiç olmasın istemiştir*'e çevirirsek bir ironist olarak genç şairin açmazına belki daha da yakından bakmış oluruz. Kendi güçlü öncellerini *silmek* ister, ama yine de *onları* silmek ister; silerken *onların* üzerinden bir kez daha geçmek zorunda kalır. Hegel'in diyalektik *aufhebung*'u (içererek aşmak) geçersizdir burada. Yapılabilecek tek şey, onları ortadan kaldırmak adına kendi kendini yok etmek, kendisiyle birlikte onları da silmektir. 80'li yıllarda Ece Ayhan'ı çok meşgul etmiş bir formül: "Silgiler silerken kendileri de silinirler." Ece Ayhan, bunu kendisini "silmek" isteyenlere karşı söylemişti. Ama çok daha önce, Uyar'ın *Tütünler Islak*'ında ("Akabakan") aynı motifin kendine dönük bir polemikte kullanıldığını görebiliriz, hem de yeni şairin beyaz sayfa açma, her şeyi kendisiyle başlatma sancısıyla ilişkilendirilmiş olarak:

25. Søren Kierkegaard, *The Concept of Irony, with continual reference to Socrates*, Princeton University Press, 1989, s. 273-4, 277.

Büyük karanlık çöküyor ve hâlâ eksiklerim var benim.
Bu uçurumsuz ve deneysiz gidip gelmelerde.
"bacağıma bıçak sokuyorum. Etimin ağır ağır düzelmesini, yenilenmesini, onun o gizli ve kutsal savaşını hazla izliyorum. Sonra bir daha."
Yabancı bir canın yaşarlığı hep köşebaşlarında,
doğumum, durmadan doğumum başlıyor benim...

Ey bilene bilene tükenen bıçak!.
Bir şeyler yap,
Eskimeden gökyüzünün kutlu maviliği...

Gün bitmeden eksikleri tamamlamak – bu görünüşte alçakgönüllü kaygının genç şair için tek anlamı vardır: kendi doğumunu, kendi sürekli ve tekrarlanan doğumunu başlatmak – ve böylece geceye ve gecenin de ötesine kalmak. Ama köşebaşlarında onu her defasında "*yabancı* bir canın yaşarlığı" bir tehdit gibi beklemektedir. Onun tarafından boğulmamak için kendi kendisini boğmak, kendini kısarken onu da kısmak: her defasında: bilene bilene tükenen bıçak.

Böyle bir durum, şair adayının potansiyel şiirinin öncel şiirin içinde olduğu ama henüz görülemediği, çünkü genç şairin oraya "kırpmaksızın bakacak" (E. Ayhan) kadar güçlü olmadığı anlamına gelir. Uyar da *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* boyunca Külebi'de (ve başkalarında da) saklanmış kendi *potansiyel* şiirine, kendisini çağıran büyük şiire gözünü dikemiyordu. O ilk kısalmanın, ilk kasılmanın (kuş-emi) türevi olan "kendi rüyasındaki köy" de Külebi'nin kendisinde fazlasıyla görünür haldeydi, asıl potansiyeli gizleyecek kadar. Yine de bu ilk ironik hamle (geriye, çünkü aslında ileriye) olmasaydı Uyar kendine boş alan açamayacaktı: Onda bulunan bazı farklı

26. İroninin kendi açmazından ironik biçimde kurtulma yoluna yine Kierkegaard işaret ediyor, o bunu bir kurtuluş saymasa da: "Gerçekten şiirsel olarak yaşamak, gerçekten ve bütünüyle kendini şiirsel olarak yaratabilmek için ironistin bir *an sich*'i olmamalıdır [*an sich*: kendinde varlık; amaçlanmaksızın, bilinçsizce sahip olunan varlık, devralınmış varlık]. Böylece ironist en çok mücadele ettiği şeyin durumuna düşer, çünkü bu durumda tümüyle sıradan bir kişiye benzemeye başlamıştır; tek fark, kendini şiirsel olarak yaratırken kendi üstünde yer almasını sağlayan o negatif özgürlüğüdür. Bu yüzden ironist sık sık bir hiç haline gelir, çünkü Tanrı için geçerli olmayan insan için geçerlidir: Hiçten hiç doğar. Ama ironist şiirsel özgürlüğünü sürekli korur; ve bir hiç haline geldiğini fark ettiğinde de o hiç'i kendi şiirsel serüvenine dahil eder." *A.g.y.*, s. 281.

eğilimleri eşzamanlı olarak başka şairler (en çok da Metin Eloğlu) çoktan başlatmıştı. Bir ironist olarak devam edemezdi, ilk hamlesini ironik bir teknikle gerçekleştirmiş ve böylece şair seçilmiş olsa da. O küçülmeyi şiirine dahil etti; bütün yeni açılımları içinde her zaman koruyacağı, dönüştürerek başvuracağı bir sadakat öğesi olarak şiirinin "genetik koduna" kaydetti. Daha sonra da sık sık o sıfırlanmaya ihtiyaç duyacaktı.[26]

II

"Bildiklerimizin Ötesine, Bulduklarımızın Üstüne Çıkmak İstemiştik"

EN AZ İKİ KEZ GEÇMEYEN hiçbir şeye inanamamaktadır Uyar. Tekrar düşkünlüğü onun tutucu, hatta gerici yönünü mü oluşturur? Bir korunma ihtiyacına cevap veriyor olabilir bu tekrarlar, kendi sebepsizliğinin tedirgin, ürpertili sorusuna karşı bir korunma. Türkiye'de yeni şiirin kökensel sebepsizliğinin, "olumsallığının", "ilinekselliğinin" farkındaydı. Tecer'le ilgili denemesinde şöyle yazar: "Ahmet Kutsi Tecer, resmi öğrenime dayalı bir duygulanmanın... her döneme aynı rahatlıkla uygulanabilecek izlenimlerin şairidir... *Sanki okur-yazar biri, bir edebiyat öğretmeni olduğu için şiir yazması gerektiğini düşünmüş ve o yüzden yazmıştır*... süregelen bir *iğretiliğin* bütün sonuçlarını yüklenen bir yarı-şair..." (*K.U.*, s. 641-3). Başkasını okurken kendini de okuyordur Uyar; kendisi için de bir tehlike olduğunu sezmemiş olsa başkasında gerçekleşmiş bir olumsuzluk ya da eksikliğin de (burada, zorunluluk eksikliği, "iğretilik") üzerinde durmaz, hatta farkına bile varmazdı. Günlüğünün 28 Temmuz 1958 tarihli notundan:

> 21 Temmuz'da bir kâğıda şunları yazmışım: "Bugün *Pazar Postası*'nda şiirde anlam konusunda 'Anlam Sancısı' adlı yazım yayınlandı. Üç beş kere okudum. Yazarken o kadar inandırıcı, o kadar sağlam bulduğum düşüncelere bir daha inanmaya zorladım kendimi. Düşüncelerimi iyice, açıkça anlatamadığım, saçma, lüzumsuz şeyler söylemiş olduğum kaygısı sardı beni." Her yazımdan sonra böyle oluyorum. Neden böyle oluyorum? Kendime güvenim az. Yanılmış olmak, düşünürken, yazarken hataya, hatta bir çeşit bönlüğe düşmüş olmak korkusu irkiltiyor beni. Ama vazgeçemiyorum da yazmaktan. Bana pek pahalıya mal olan bu iç çekişmelerini kendim hazırlıyorum. Biraz da isteyerek. (*K.U.*, s. 575)

Yazılırken "inandırıcı" bulunan cümleler, okunurken bu sağlamlıklarını yitirmektedir. Tekrarın sağaltıcı bir işlevi de burada ortaya çıkar: sadece bir inat ve dirençlilik değil, sebepsiz, "lüzumsuz" ve rastlansal görünen şeyi bir *kastın*, bir iradenin, kısaca bir zorunluluğun ürününe dönüştürmenin de yöntemidir. Çehov'a atfedilen sözü hatırlayalım: Bir hikâyenin başlarında duvara asılmış bir tüfekten söz edilmişse eğer, sonlara doğru o tüfekle ateş de edilmelidir, aksi takdirde hikâye çöker. Şüphesiz, bütün sanatçıların, bir bakıma bütün sanatın en iyi bildiği şeydir bu, yapıtı yapıt yapan şey: kafiye, ritim, motif çeşitlemesi; tekrarın bütün bu türevleri, bazen de beklenmedik ve belirgin eksikliği. Her şey en az iki kez görünmelidir – ama zanaatkârın bu sakin tekniğine de sığmayan bir yönü var Uyar'ın tekrarlarının. Önce rastlansal olanı sonradan kasıtlı hale getirirken geriye doğru da çalışmak, kendi başlangıcının sahibi, yazıcısı olmak ister gibidir. Uyar'ın çalışmasına bizim dışardan dayattığımız bir kurgu olduğunu sanmayalım retroaktif sebep düşüncesinin. Fikir kendisine aittir, biz sadece terimi iliştirdik oraya. 1960 tarihli bir söyleşide, "sizi şiir yazmaya iten nedenleri hatırlıyor musunuz" sorusunu şöyle cevaplandırır: "Hiçbir sebep hatırlamıyorum. Hem ne önemi var? Böyle sorulardır işte kişiyi zorla 'şair' eden... Zaten öyle sanıyorum ki ilk nedenler hiç önemli değildir. Bir hevestir, bir oyundur çoğu zaman. Asıl nedenler, kişi şiire başladıktan çok sonra gelişir, çok sonra çıkar ortaya. Bunları da şiirlerden daha iyi anlatacak hiçbir şey yoktur" (*K.U.*, s. 443). Cevap iyi, ama kızgınlık da bu noktada bir sıkıntı olduğunu belli ediyor. Uyar'ın şiiri, düşüncesi, yazılarındaki ve şiirindeki düşünce, bu sıkıntıyı işleyerek, işleterek var edecektir kendini, "biraz da istenmiş bir iç çekişme" olarak. Girdiği ve geçtiği ilk sınavın sorularını başkası mı hazırlamıştır; öyleyse aynı sınava şimdi kendisinin hazırladığı daha çetin sorularla girecek, birincinin "geçer" notunu ancak ikinciyi de geçtikten sonra geçerli sayabilecektir.

Bir kez daha kazanılmayan hiçbir şey kazanılmış sayılamaz: tekrarın artık koruyucu veya tutucu olmayan, tehlikeli, yıkıcı yüzüne bakıyoruz burada. Onay merciinin Ataç'tan Uyar'ın kendi yoldaşlarına kayması da bu yıkım çalışmasıyla ilişkilidir.[1] "Anılar" başlıklı yazısında Cemal Süreya'nın hatırladığı şiir bu yıkım ve istimlâk faaliyetinin ilk denemelerinden biri olabilir. Süreya'nın "Tra-

lalla" olarak hatırladığı bu küçük parça, *Arabistan*'da "Öteyi Beriyi Omuzluyorum" başlığıyla çıkacaktır: "Ağaçlar sol yanımdaydı, tralalla / Deniz yüz mil ötede, tralalla / Şehirler çarpa çarpa büyüyordu. / Eskiden hiçbir şey bilmezdim, tralalla / Bir kadın iki kadın elli iki kadın / Bir beyaz iki beyaz elli iki beyaz / Bir iyi bir güzeldi gökyüzünde / Gökyüzünde tralalla / Duramaz oldum durduğum yerde / Bir kaşıntı bir kaşıntı tralalla / Karanlığımı yitirdim." İlk izlenim, bunun da Garip'in peşinde yazılmış ve o akımın adının asıl anlamını veren bazı "Geç Garip" işlerden biri olduğudur: okuyanda bir tuhaflık duygusu uyandıran, ama gülüp geçmeye de fırsat tanıyan bir fantezi, "olgun" örneklerini belki Metin Eloğlu'ndan da çok Celal Sılay'da bulabileceğimiz bir *extravaganza*. Süreya'nın bunu kendi "Dalga" şiirinin yakın atası sayması ve "eğleni havasına" dikkat çekmesi de şiirin hangi "alımlama" çerçevesine kabul edildiğini belli eder. Ama üslubun bıraktığı izlenimle yetinmeyip sözcüklerin kendilerine bakalım.

Asıl "tuhaflık" son dizede beliriyor. Karanlığımı yitirdim: tek başına alındığında, birkaç farklı anlam arasında salınan bir söz. Bir sevinç belirtisi mi, yoksa bir yazıklanma mı? Nasıl bir karanlık, atılacak bir yük mü, yoksa bir yerlerde saklanması gereken bir cevher mi? Şiirin bütünü birinci şıkka işaret eder gibi. "Eskiden hiçbir şey bilmezdim" dendiğine göre, belli bir aydınlanma, bir tür erginleşme de gerçekleşiyor olmalı. Öte yandan, şiirde başlığın da vurguladığı bir yıkıcılık, bir hoyratlık vardır. Ve hedefi de şairin ve şiirin kendisi, daha doğrusu kendi geçmişidir: Şiir, daha önce bağlı olduğu çerçeveyi kırmakta, kendisini tutan sınırın ötesine doğru yalpalayarak, "öteyi beriyi omuzlayarak" ilerlemektedir: "Yerimde duramaz oldum." *Türkiyem*'deki şiirlerin tanımlayıcı özelliği olan öykü ya da bağlam parçalanmakta, silinmektedir. Önüne kattığı her şeyi ufalayan bu neşeli yıkıcılığın sonunda belirir o bilmecemsi dize. Bir ba-

1. 1954'te, demek üstadın ölümünden üç yıl önce *Şairler Yaprağı* dergisinde çıkan bir soruşturmada "Ataç şiirden anlar mı" sorusuna Uyar'ın cevabı: "Sanmıyorum". (Cahit Külebi ise kendi eski dizeleriyle cevap verir: "Nasıl anlarsa bostancı karpuzdan / Öylesine tanıyan şiirimizi.") 1970'teki bir söyleşideyse daha şefkatli görünür Uyar. "Ataç, sizin için zarını attığı söylemiş. Bugün yaşasaydı şiirinizle bir bağ kurabilir miydi" sorusunun cevabı: "Ne gereği var bu sorunun! Ataç saygı duyduğum bir kişiydi. Bugün yaşasaydı... Bilemem ki..." (*K.U.*, s. 428 ve 502).

kıma, yıkımın amacına ulaştığının işaretidir: Genç şair eskilerin gölgesinden ("karanlığım"ı böyle alabilirsek eğer) sıyrılmış, eski ironinin uç noktaya götürülmesiyle oluşan yıkıntı üzerinde kendine yeni bir inşaat alanı açabilmiştir. En azından, bunu iddia edebilecek durumdadır. Ama bu "karanlığın" Garip'ten daha geniş, daha uzak bir bağlamı da vardır ve şiir oraya götürüldüğünde bu sözcük de farklı, hatta çelişik bir anlam kazanır.

Türkiyem'de "Yatağım Simsiyah Olmalıydı" başlıklı bir şiir vardı: "Benim yatağım simsiyah olmalıydı / Ketenden yahut satenden. / Merhaba, yıllarca sonraki düşüncelerim / Sizlere bir karanlık getireceğim, / Sevişen, öpüşen, arzu edenden.. // Benim yatağım simsiyah olmalıydı / Basmadan yahut ipekten. / Bir bahtım kara, / Bir bahtım ak / Ellerim, bakışlarım utansın yıllar sonra / Hayal meyal hatırladığı bir bebekten.." İki ayrı sahne, iki ayrı zaman: Gelecek, ak bahtın sahnesi; geçmiş kara bahtın. Ve şiir geçmişten geleceğe seslenerek onun kendi "aklığından" utanması gerektiğini söylüyor. *Türkiyem*'in başka şiirlerinde de gördüğümüz suçluluk duygusudur bu: Karşı konulmaz bir çekimin etkisi altında daha "ak" bir geleceğe sürüklendiğini hisseden şair, şimdi terk edilmekte olan siyahlıktan özür dilemekte, aydınlık meydanın ortasına o karanlığın bir anıtını dikmeye söz vermektedir: kuşyemi unutulmasın. Uyar'ın "iç çekişmesinin" erken sahnelenişlerinden biri: şiir bu karanlığı büsbütün terk edemez, yoksa hafifleşir, gerilimsizleşir, şiirsizleşir: çünkü o iki zaman arasındaki gerilim olarak başlamış ya da bir kez sebepsizce başladıktan sonra sürüp gitmesini sağlayan enerjiyi o gerilimden türetmiştir. "Yitirdim" derken bile "karanlık" sözcüğünü şiirin içine almak, unutulan şeyi unutuşun içine kaydetmek zorundadır, bir çentik olarak, negatif bir anıt gibi. Ama sadece bu gerilimle de yaşayamaz, çünkü gerilimi de ondan önce Külebi seferber etmiştir. Siyahı bırakamaz, ancak koyulaştırıp yoğunlaştırabilir: Külebi'nin de gölgesinden kurtulmak için kendini o karşı konulmaz çekime daha da kaptırmak, eski karanlığı parçalarken bile yeni ve henüz adı konmamış bir karanlığa, daha şiddetli, daha yoğun bir siyaha geçmek zorundadır. Bütün renklerin silinmesi kadar, hatta daha çok, bütün renklerin içerilmesi ve aşılması olan bir siyah. Bunu da yine 1959'da Cemal Süreya saptamıştı: "[Uyar] bir atmosfer kurdu. Dilin orgasm noktalarının büyüsünü elde etti... Kişiyi yavaş yavaş boğan,

alıştıkça kişinin soluğunu kesen bir şey var onun şiirlerinde. Tüylü, ıslak ve değişik şiirler."

"Tralalla" bir geçiş şiiridir, kalıpların parçalanışının işareti olan bir şiir: İroni bir kez daha görünür, ama kendi çerçevesini de kırıp dökecek kadar abartılmıştır. *Geçiş sonrasının* asıl şiiriyle, Süreya'nın değindiği o yoğun, kıvamlı, "tüylü ve ıslak" maddeyle, *Arabistan*'ın üç uzun parçasında, "Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur", "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil" ve "Toprak Çömlek Hikâyesi"nde karşılaşıyoruz. "Tralalla"da ve *Arabistan*'ın başka bazı kısa parçalarında parçalanan öyküleme bu üç şiirde yine devreye girer – ama artık "öykü"den de değil, çok daha yoğun bir *romansal maddeden* söz edebiliriz ancak. Aydınlanma anları kadar, romanı roman yapan tökezleme, dolambaç ve çözümsüzlük de şiirlerin ilerleme ilkesini belirlemiştir.

Yekta adlı bir kahramanın farklı zaman ve mekânlarıyla, ya da belki farklı varoluş ihtimalleriyle karşılaşırız bu üç şiirde. "Mezmur"da, Akçaburgazlı'nın doğru yoldan sapışı anlatılır. Yekta, kendi kasabasından kalkıp büyük şehre gelmiştir; Gülbeyaz'la kocası Sinan'ın evine misafir olur. "Önce onların yanında çok iyi yüz gör[ür]"; "perdeleri beyaz nakışlı" olan "az ışıklı odalar"da, "serin örtülü minderler" üzerinde otururlar, Yekta'ya "elmadan sıkılmış soğuk sular" sunulur. Sonra...

> Sonra yanılgan insanlığım başladı.
> Birinde üç gece dört gündüz orada, evde kaldım.
> Üç gece dört gündüz Sinan'ın yatağında kaldım.
> Gülbeyaz'la Allahın emri olduk.
> Ne o beni kandırmıştı,
> Ne ben onu baştan çıkarmıştım. İkimiz de bildiklerimizin ötesine, bulduklarımızın üstüne çıkmak istemiştik. Bir noksanlığı vardı sanıyorduk bütün olanların belki. Ama aslında bütünlüklerimize bahaneydik. Sinan uzaktaydı. Sinan çemberimizin dışındaydı. Sonra ne bulduk.
>
> [.........]
>
> Yine bir eksikliğimiz tamamlanmıştı galiba. İyice seçemiyorduk ama, anlıyorduk. Uzun yaz gecelerinin durgunluğunu, geniş yapraklarının salıntısı ile tamamlayan gizli bitkiler gibiydik. Kaçmamız te-

lâşlı değil sevindiriciydi önce. Ben o zaman, Tanrının, benim yapıma kattığı tatların, bende ötedenberi durmakta olduğunu, daha ötelere kadar da durmakta süregideceğini farkettim. Bu beni kendi yanımda yüceltiyordu. Gülbeyaz benim toprağımı işleyen kazmaydı.

Kuşyemi, papatyaya hiç uğramadan, çok daha yoğun, kıvamlı, ağırlaşmış, kısaca "egzotik" bir bitkisel varoluşa doğru infilak etmiş gibidir. İlk evrede ("kuşyemi" ânında) ruhsal hareket içe doğruysa, içe göçüş ve kapanma biçimini aldıysa eğer, burada dışa, başkalarına, arzu nesnelerine doğrudur. Özne bunu bir tamamlanma, bütünlenme olarak görmek ister: "İkimiz de bildiklerimizin ötesine, bulduklarımızın üstüne çıkmak istemiştik. Bir noksanlığı vardı sanıyorduk bütün olanların belki. Ama aslında bütünlüklerimize bahaneydik [...] Uzun yaz gecelerinin durgunluğunu, geniş yapraklarının salıntısı ile tamamlayan gizli bitkiler gibiydik." Bu haz dolu, loş, hafifçe boğucu, "dekadan" atmosfer "Toprak Çömlek Hikâyesi"nde daha da baskın:

> ... sigara içerler. En çok sevdikleri, denizi örtmeye yaradığı için keten ipliğinden örülü perdelerle o küçük porselen vazolar bir de o sarı çamur çömlekti. Ben o vazoları Çin'den gelmiş biliyorum, öyle olmaları hoşuma gidiyor belki de ondan. Birinin üzerinde erkeğine karşı ağır, ipeksi giysilerinden soyunan, ince, büyük saçlı bir kadın var, lâcivert turuncu karışığı, nasıl zarif, nasıl hazır ve erkekcil. Büyük yunus balıkları geçiveriyordu birden insanın aklından, üreme mevsimlerinde derin denizlere istekle koşan büyük, erkek-dişi yunus balıkları. Öteki hep kırmızıydı, sürekli, balıklı bir kırmızı. Birbirine girişmiş üç gece vardı içinde, ışıltılı, suskun, iri yunusların uğrayamayacağı sığlıklarda ancak bulunabilecek bir suskunluk. Çömleği ise anlatamam. Anlatılamaz zaten. Yeri gelince duyuluverir.
>
> [..........]
>
> Keten örgülü perdeleri denizi örtüyor onun için seviyorlar, biliyorum, söyledim. Her şeylerini o kadar iyi biliyorum ki, kendi yaşadığımı sanıyorum. Sevişirken deniz dağıtıyor onları sanıyorum, bir de açıklığına, gizlisizliğine katlanamıyorlar. Hele yatağı nasıl seviyorlar kimbilir. Loş odada, vazoların, çömleğin ülkelerinde, birinden öbürüne gidip gelerek, onlardan dağılıp yayılan tükenmez zamanda, damarsız, ince siyah bir ağaçtan, beyaz tentenelerin çevrelediği ya-

takta nasıl akıp gidiyorlar kimbilir. Koyu vişne rengi örtünün serinliğine uzanıyorlar, donuk parıl bakır sigara küllükleri, keten örgü perdelerle örtülmüş yakın bir deniz, uzak sokaklar ve içeri bırakılmayan o güneşler.

Yekta yine bir iç mekânda, ama şimdi Gülbeyaz'ın evine göre daha gizli, daha koyu, daha "kozmopolit" bir şehir ortamındadır. Evine sığındığı sevgilisi Adile'nin genç Erhan'la yasak aşkını gözetlemekte, belki de vazolardan birinin üzerindeki resme bakarak hayal etmektedir. Ve Banarhev köyüne pek uğramamış gibi duran ve Gülbeyaz'ın kasaba evinin sadeliğinde de hâlâ pek hissedilmeyen bir tarih de, Osmanlı'nın Batı nüfuzuna açıldığı 19. yüzyıldan Cumhuriyet sonrasına uzanan, çatışkılı, yapışkan, suçlu bir tarih, kısaca İstanbul, bu loş iç mekânın "dışarlıklı" eşyasında yansımaya başlamıştır artık.

Sadece *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem*'le değil, yazılmış ve yazılmakta olan başka şiirlerle, hatta yeni belirmeye başlamış olan "yenilikçi anlatıyla" da kıyaslandığında, çarpıcı, sendeletici bir kadro değişimi (nicel ve nitel) ortaya çıkıyor bu "Akçaburgazlı Yekta" parçalarında. "*Büyük* saçlı bir kadın"ın eşdeğerlerine Attilâ İlhan'da rastlayabiliriz – ama "ışıltılı, suskun, iri yunusların uğrayamayacağı *sığlıklar*" gibi bir cümle *Sisler Bulvarı* şairini de çileden çıkarmıştır belki. Ya yerli "simgeciliğimiz", Dıranas, Tanpınar? Bu eğilimin Uyar'a da değmeden geçmemiş olduğu söylenebilir.[2] Ama Dıranas'ta "tinsellik" ile "tensellik" ayrı bölgelerdi: "Olvido" veya "Köpük"ün maddesizliğiyle "Fahriye Abla"nın bayağılık eşiğine gelip de duramamış iştahı arasında herhangi bir bağlantı kanalı yoktu. Uyar'ın bu şiirlerindeyse bütün bu farklı deneyim türleri tek bir koyu plazma içinde (yoksa magma mı demeli?) birbirine karışmış gibidir. Acıyla hazzın (aradaki "gri" bölgelerden de geçerek) sürekli birbirine dönüştüğü bu plazmada duyularla duygu ve düşünce ara-

2. Uyar *Bir Şiirden* kitabında Tanpınar'a hemen hiç değinmez, ama bir makale ayırdığı Dıranas'ı Külebi'yle birlikte "açıklanmazlar" arasında sayar. Öte yandan, *Tütünler Islak*'taki "Ellerimde Bir Çalgı" şiirinin (şiirin gövdesiyle pek ilgisi olmayan) son cümlesi de sanki Tanpınar'dan çıkmış gibi durur: "Bir gül zamanı böler karanlıkta..." Ama böyle bir söze Uyar'ın ne önceki ne de sonraki işlerinde rastlarız.

sında da hiç durmayan bir trafik vardır. Ve bütün bu karışık deneyimin enerjisi, yasağın, engelin, ihlâlin "sürtünmesiyle" daha da artar: Ya imge, o meşhur imge? Bir önceki evrede nasıl "papatya" içe doğru çökerek "kuşyemine" dönüşmüşse burada da dışa doğru patlayarak durağan, istikrarlı varlığını yitirir: imgenin bir öncesinde olmadığı zaman bir sonrasındadır Uyar, bir kaçış çizgisi üzerinde.[3] Bir duyusal doluluk, doygunluk veya tamlık ânı değildir Uyar'da imge, olamıyordur.

İmge konusuna ilerde başka bir bağlamda döneceğiz, burada *Arabistan*'la gelen kadro değişmesinin önemli öğesi üstünde duralım: cinsellik. Bu enerji patlamasının yoğun bir cinsellik temsiliyle birlikte geldiğine dikkat çekenler oldu, o güne kadar benzerinin görülmediğine pek değinilmese de. Burada bir eşik ânına yerleşir Uyar: öncesinde imkânsız gibidir böyle bir yıkıcı haz temsili, sonrasındaysa fazla kolay. Yine "Toprak Çömlek"ten:

> Yataklar, bir yatan olmadıkça içlerinde, hep bir hüzün verir insana. Ama onlar bu hüzün içinde gitgide daha çok birbirlerine sarılmak isteğini, gereksinmesini, bundan kaçınılmazlığı duyarlar. Yatakların yataklı hüzünlerin getirdiği yalnızlık kokusu, avunmak istemelerinin ateşini, doyuruculuğunu arttırır. Yatağı doldururlar. Yatağın karşısına düşen aynada, birbirlerinin bacaklarını, omuzlarını, göğüslerini, sıkı sıkı, istekle saran kollarını, utangaçlığı, bir orman uğultusunda, önüne durulmaz bir çavlan akıntısında, yitmiş birbirlerine borçlu gözlerini ister istemez, daha çok kaçamak isteklerle gördükçe, sevişmelerine, küçük küçük günahlar da katılırmışçasına, sarsılırlar, tadları artar, deniz gitgide unuttukları bir şey olur. Sonra o ormanaltı serinliğine vardılar mı, iki porselen vazoya, sarı çamur çömleğe bakarlar. Birinin balıklar gibi diri, aç gençliği, öbürünün hiçbir şeyi umursamamak zorunda olan, geçmeye,

---

3. Attilâ İlhan, Garip'ten sonra imgeyi İkinci Yeni'nin değil, asıl kendisinin bir kez daha şiire getirdiğini söylerken haklıydı. Onun "muzaffer patlıcanlar"ıdır bu anlamda imge. Bu bahiste sık sık başvurduğum örnek Ahmet Oktay'dandır ve 60'lı yılların sonuna yaklaşıldığında İkinci Yeni'nin dersinin çıkarıldığını gösterir: "Fışkırıyor imge ve leylak/Haziran karanlığından" dizeleriyle başlayan "Yitik Haziran" şiiri, dördüncü kıtasında yadsımaya geçer: "Henüz imge ve leylak/Görülmüyor kesinlikle: Yitik Haziran./Başdöndürücü bir fışkırma var/Duyularda oysa. Uzantısıyla/Yepyeni bir matematik kurulan/Ve yeni bir yaz." İmgenin *şimdi ve buradalığı* ertelenir, ancak bu erteleme içinde bir vaat haline geliyordur. Ama Uyar'daki infilak bu "fışkırma"dan da farklı.

tükenmeye yüz tutmuşluğun telâşındaki doymazlığı, erkek delicesine aradığı pürüzsüzlüğü, düzlüğü, tüysüzlüğü öbüründe bulur, doyar. Öbür saatleri bekler. Yanyana uzanır sigara içerler.

Ama ben Yekta, bunları neye kuruyorum. Andıkça içlenmem, inlemem artıyor. Şimdi bu odada oturmayı seviyorum, bu koltukta, hem de bu resmin karşısında. Eskiden bilmezdim bu resmin böyle güzel idiğini. Bu mor lekeler beni dinlendiriyor sanki. Akçaburgaz yalnızlığıma benziyor. Gene vazolar yataklarına göre. Belki de benim varlığımdır, benim varlığımdan önlerine duran engeldir onların isteklerini bileyip, önüne durulmaz, doyulmaz eden.

1965'te *Dost* dergisinde çıkan bir söyleşide şu soruyla karşılaşmıştır: "İlk şiirlerinde aşk bütün bir konu olarak seçilmiştir. *Türkiyem*'de ise bu aşk ile günlük yaşam ve endişeler daha çok giriftleşir. *Arabistan*'da aşkın yerini, aşktan çok, cinsel konular alır... Yani insan daha çok cinsel öz ile izah edilir. Son şiirlerinde cinsel payın daha azaldığını görmüyor muyuz?" (Son şiirler herhalde *Tütünler Islak* ile *Her Pazartesi*'nin ilk yarısını oluşturan parçalardır.) Uyar, cevabında, "aslında cinsel ilişki gibi görünen meseleleri şiire koyma" sebebinin "insanı tabiattaki yerine indirmek" olduğunu belirtir: "aşkı basbayağı bir saflıkla (pür dedikleri saflık, bönlük değil) ve bütün ilintileriyle söylemek" istemiştir. Ve kurtuluşçu bir amaca işaret eder: "İnsanın kurtulmasının çok doğal bir hayat içerisinde mümkün olduğunu düşünmüştüm *Arabistan*'daki cinsel ilişki, zampara cinsel ilişkisi değildir. En azından çoğalma ile insanı –bütün insani faaliyetlerini tabii halinde düşünmek suretiyle– gelişmiş uygarlığın baskısından kurtarabilmekti. Son şiirlerde cinsel öz azalmış değil, cinsel öze başka bir bakış var" (*K.U.*, s. 460-1). Tıpkı Cemal Süreya'nın "eğleni havası" gözleminde olduğu gibi, doğruyla yanlışın iç içe geçtiği bir cevap bu. Doğru kısım, "cinsel öz"ün sonra da kaybolmamış olduğudur; çünkü zaten bu "öz" ne soruda ima edilen şeye (sevişme) ne de cevapta öne sürülen "doğallığa" (çiftleşme, üreme) indirgenebilir. Cinsellik belirli bir sevişme veya çiftleşme ediminden çok, sınırların ihlâlinde, tanım ve kimliklerin geçirgenleşmesinde belli eder kendini; her şeyin (bir vazonun, bir çömleğin, bir rengin) kendi pratik işlevinin dışına taşmasında, yan-anlamlar, "gizli" değerler üstlenmesinde ortaya çıkar. "Çoğalmak" şöyle dursun, bir eksiklik hissi, bir kayıp deneyimi içerir bu. "Toprak Çömlek"te Yekta

sevgilisiyle birleşmez bile: onun başkasıyla sevişmesini uzaktan, gizlice seyreder ve kurgular. "Mezmur"da (bunu kendisi yanlış yorumlamaya çalışsa da) Gülbeyaz'a yasak olduğu için yanaşır ve "birleştikten" sonra da yine tatminsizleşir, hazsızlaşır. (Lacan'ın o çok provokatif "cinsel ilişki yoktur" sözü bu şiirlerin yazılışından on küsur yıl sonra sarfedilmiştir.) İhlâl olarak ama aynı zamanda bir kayıp duygusu olarak cinsellik daha sonra belki sadece Oktay Rifat'ın *Bay Lear* romanında bu kadar keskin bir ifade bulacaktır.

Karşılama ya da "alımlama" konusuna dönelim kısa bir süre için. Yekta'nın baştan çıkışı bir patlama olarak gerçekleşir; bir anda ortalığa muazzam bir enerji salınmıştır. Sadece anlatılan şeyin (yoldan sapış) değil, anlatının, metnin, şiirin kendisinin de enerjisidir bu. O dönemde çıkan değerlendirme ve söyleşilere baktığımızda, okurların genellikle olayın kendisi üzerinde değil de *sebepleri ve açıklaması* üzerinde durmak zorunda kaldığını fark ederiz. "Sizi şiir yazmaya iten nedenler" sorusundan zamanla "sizi (ve İkinci Yeni'yi) *bu* şiiri yazmaya iten nedenler" ve "bu şiir *nereye* varır" sorularına geçilmiştir – "bu"nun ne olduğu, nasıl olduğu sorusunun hep yanından dolaşılarak. Türkiye'nin zihin hayatının (ve özellikle edebiyatçıların) ciddi bir ampirik-pozitivist disiplinden geçmemiş olmasıyla mı ilgilidir bu "nesne fobisi"? Bu ancak kısmen geçerli olabilir. Metnin kendisine yönelen bakışlara da rastlanır *Korkulu Ustalık* ile *Sonsuz ve Öbürü*'nde toplanmış bazı erken yazı ve söyleşilerde. Ancak bunlar da "anlam(sızlık) nedir", "siz anlamsız mısınız", "soyutlama nedir" veya "kelimelerin görevi" gibi sorularda odaklanmışlardır. Başka bir deyişle, gerçek bir yenilik karşısında hep yaptığımız ve daha da yapacağımız şeyi yapmaktadır bu yazarlar da: *darbenin etkisinden korunmak için* olayı sebeplerine veya hedefine (bazen de faydasına) indirgemek ve sık sık da yeniliği bir önceki durumun öğeleriyle, ölçütleriyle tanımlamaya girişmek.[4] Böyle bir savunma çabasını Cemal Süreya'nın "eğleni havası" saptamasında da gördük. "Eğleni", "*humour*", ironi veya mizah: ne Uyar'daki ne de kendisindeki asıl yeniyi anlatmaya, hissettirmeye yetiyor bu terimler. Orhan Veli'den Orhon Murat Arıburnu'na, Celal Sılay'dan Eloğlu'na kadar, bütün bir önceki durumun öğesi ve ölçütüdür "eğleni". Ve hepsi de (ilk işlerinde Uyar da) daha önceki bir duruma karşı direnmek, kendi yeniliklerini "çaktırmadan" gümrükten geçir-

mek için başvurmuşlardır bu tekniğe, bu "havaya", bir çeşit ebedi ergenlik gibi. Ama Cemal Süreya'nın farkı, bununla yetinmeyip kendini yeninin saldırısına da açabilmesindedir. Sadece "tralalla"yı değil, "dilin orgasm noktalarının büyüsünü" de hissetmişti Uyar'da: "Kişiyi yavaş yavaş boğan, alıştıkça kişinin soluğunu kesen bir şey var onun şiirlerinde. Tüylü, ıslak ve değişik..."

Bunlar mıydı yeni? Bunlar sıfattır: yeninin kendisini değil, keskin bir zihin üzerinde bıraktığı izlenimi anlatırlar. Yeninin parçalarını, farklı yüz ve etkinliklerini *Arabistan*'dan dizelerle vermeye çalıştım. Bunların da fazla parçalanmış olduğu ve bizi fili tarif etmeye çalışan körün durumunda bıraktığı söylenebilir. Bütünlüğü, parçanın bütünlüğünü bulmak Süreya'da daha kolaydır, *Göçebe* kitabında aynı adı taşıyan şiire gidiyoruz. Gözlemle buluşun birbirini kışkırttığı bir yol şiiridir; öyküyü genç maliye müfettişinin Anadolu yolculuğu kurar. Sonlara doğru tek dizelik bir kıta gelir, çoklarında şiirin de sonu olabilecek bir cümle: "Bir mezarın doğurduğu iştahlı bir çocuktur Anadolu şiiri." Ama sadece hız almak için geçici bir duraktır bu ve ardından şu kıta gelir:

Ey şiir arayıcısı ey esrik kişi
Şu son dönemecini de aşınca gecenin
Doğacak gün artık gündüze ilişkin değil
Bu ağartı ancak yürekle karşılanabilir

---

4. Daha önce de alıntıladığım *Dost* (1965) söyleşisi şu "soruyla" başlıyordu: "*Turgut Uyar, çocukluğundan söz açılınca, daha çok sıkılıyor. Konuşmamak, bir kelime fazla söylememek için direniyor. Şiirini, çocukluğu ile açıklamaya karşı çıkıyor. Ben de Turgut'un bu yorumuna karşı çıkıyorum. Çocukluğu ile şiirini açıklamak amacında olmadığımızı söylüyorum. Sorularıma devam ediyorum. İstemeyerek de olsa yanıtlıyor.* 'Şöyle bir şey' *diyor ve devam ediyor*: 'Babam harita subayıydı. Biz Ankara'da otururken...'" (*K.U.*, s. 455). Peki ne amacındaydı acaba söyleşiyi yapan? *Arabistan* şiirleri dergilerde görünmeye başladıktan sonra yapılmış daha eski söyleşiyi kendisi de yeniliğin içine dalmış olan genç Erdal Öz yapmıştır. Sorunu öne sürer: "Günümüzün şiiri biraz da açıklanmak istiyor. *Her yeni şeyin karşısında olduğu gibi*, günümüz sanatının karşısında da önce *şaşırıyoruz*, eksik anlıyoruz onu; Orhan Veli şiirinin okuyucusuna günümüz şiiri ağır geliyor, karanlık geliyor. Onları, bu 'İkinci Yeni' şiire alıştırmak var." Öne sürer ama kendisi de o yenilikle, o şaşırma ve eksiklikle bir süre daha kalmaktan kaçınır, sapar: "Bir de sanatçının eserlerinden doğup gelişen bir sorumluluğu var. Bu daha da önemli bence. Yaptıklarının hesabını isteyebilmeliyiz ondan. Böylece, ne olup ne olmadığını da biraz daha anlamış oluruz" (*K.U.*, s. 430).

Bütün iş orda işte, ordan usturuplu geçmesini bil
Tutsaksan ellerin sıvışır gider zincirlerinden
Ve balyozla vursalar mısralarına
Soylu bir demir sesi yükselir
Soylu büyük ve mavi bir demir sesi

Bu şiirin daha ünlü olan son dört satırını aktarmaya gerek görmüyorum. Bütün iş orada işte, o son dönemeci, son geçidi de aştığında karşılaşacağın şeyde: *Doğacak gün artık gündüze ilişkin değil.* "İlişkin" gibi şiirsiz bir sözün şiiri yaratmasında mıdır yeni? "Değil"in inkârında, bunun doğurduğu gerilimde mi? "Artık" gündüze ait olmayan o "ağartı"nın bizde bekleyen sözlükten uğur ve uğursuzluk sözcüklerini de çağırmasında mı? Dıranas'ın "Ağrı" şiirinde çalışıp da tam hakkını veremediği bir tekinsiz "yüce" fikrinin ilk şiddetli ifadesi olmasında mı? Yoksa bütün zihinsel yetilerin, duyunun, duygunun ve aklın tek bir karşılama ve cevaplama organında ("yürek") yoğunlaştırılmasında mı; ve bütün bu dönüşlerin, geçişlerin psikolojik bir deneyim olmaktan çıkarılıp şaşmaz bir tekniğe, bir "usturup"a tercüme edilmesinde mi? – Ama bunlar kelimelerdir, yeninin faaliyetinin kendisinden çok, ürünleri, sonuçları, tanıkları. Yeninin kendisi, etkinliği, o dönemecin dönülmesindedir, geçidin aşılmasında. Ve esas olarak da o geçide girilmesine yol açan ama ancak girildikten sonra, geçidin içindeyken, hatta sonuna doğru fark edilen *niyette*. Ürünler niyetten daha biçimli, daha usturuplu olabilirler, ama sadece tanık veya kanıt durumundadırlar. Niyetin yine kendisini değil ama en çıplak tanımını bulmak için şiirin dışına çıkmak, Uyar'ın "Efendimiz Acemilik" denemesine gitmek zorundayız. Eğer Süreya'nın "Folklor Şiire Düşman" yazısı İkinci Yeni'nin teknik manifestosu olarak alınırsa Uyar'ın denemesi de akımın niyet bildirisi oluyor.

Acemiliğin efendileştirilmesi bahsinin ardında saklanan mesaja geçelim: "Ben kırkından sonra artık yazamayan şairlerimizin, hayatın yükü, geçim derdi falan gibi sebeplerle değil [...] *kendilerini yeniden icat edemediklerden* sustuklarına inanıyorum" (*K.U.*, s. 263). Bu yazı *Arabistan*'la aynı tarihlerde (1955-58 arası) yazılmıştır, o şiirlerin dersini de çıkarır gibidir Uyar. Güvenli, hatta muzaffer bir tonu vardır söylediklerinin: "Okuyana bildiği kelimeyi birden yadırgatmak [...] Kelimeleri tedirgin etmek. Örneğin 'duvar' sözünü

on yıl, yirmi yıl, elli yıl sonra başka bir anlamda yeniden bulmak, sevmek. Ama bunun sonu bir çıkmaza varamaz mı. Elbet varabilir. Şu kadar diyeceğim. Güçlü kişilerin bu işin üstesinden geldiği tellim görülmüştür. Bir yığın örnek var. Başaramayan, tuttuğu yolun sapıklığından değil, güçsüzlüğünden kaybetmiştir. Yazmazsa kimseler bir şey kaybetmiş olmaz" (262). Uyar genellikle içine kapalı, "çileci" bir şahsiyet olarak tanınmıştır; bu Sosyal-Darvinist önermeleri ondan okumak bugün bize şaşırtıcı gelebilir. Ama bu cümleleri Cemal Süreya'nın daha önce aktardığımız "soldurmak / söndürmek / eskitmek" pasajıyla birlikte düşünürsek "en sağlam / uygun olanın hayatta kalması" fikrinin hiç değilse 1950'ler boyunca *yeni* şairlerin etkinliği açısından belli bir anlamı olduğunu da kabullenebiliriz. (Öte yandan, şiirde "doğal seçilim" ve "beka mücadelesi" fikrine en çok şaşıranlar şiiri idealleştirmeye yatkın bir sanatsever zümresi olacaktır; en çok itiraz edenlerse söz konusu mücadelenin mağlupları, başarısız şairler, eleştirmenler.) Ama Uyar'ın sözlerinde ince bir fark da var: "*sapıklığından* değil, güçsüzlüğünden kaybetmiştir," diyor. Başka bir deyişle, güçsüzlüğün karşıtı (ya da *tek* karşıtı) güç değildir: "sapıklık" da, sapma cesareti de güçsüzlük ihtimaline karşı savaşmaktadır. Şu halde "güç" de bir veri, bir başlangıç noktası değil, bir sonuçtur: başından beri güçlü olduğu için değil, sapabildiği, sapışında diretebildiği için güçlü çıkacaktır yeni gelen. Bir adım daha: onu yoldan sapmaya, kendi kendini baştan çıkarmaya yönelten şey de kendi güçlülüğü değildir zaten: *eğer eski durum içinde yeterince güçlü ve baskın olsaydı herhangi bir sapmaya ihtiyaç duymayacaktı*. Gördük, orada ondan çok daha güçlüleri, çok daha yeterlileri vardı, o eski durumun ustaları. Uyar o durumun çerçevesi içinde zayıf olduğu için sapmaya yeltenebildi. Orada usta olamadığı, acemi kaldığı için yeni bir durumun "acemi efendisi" olmayı tasarlayabildi. Riskliydi bu tasarı; bir eksikliğin, önceki duruma ait bir zaafın içinden türüyordu: "yazmasa kimseler eksikliğini duymaz" gibi bir yargı onu da bekliyor olabilirdi. Uyar'ın formülünün ikili yapısı, tasarının cesaretiyle birlikte bu eksikliği de kaydeder: sadece kendini *icat* etmekten değil, kendini *yeniden* icat etmekten söz etmektedir. Bir boşluğa, bir "sıfır" noktasına birdenbire düşen bir icat değildi; kendisi de eski durumun bir öğesi, zayıf, yetersiz bir parçasıydı. Kendini bu durumun içinden *bir kez daha* "icat

edip" ileriye fırlatabildiği, demek kendi yarattığı bir boşluğun (bir düşme ihtimalinin) içinden geçebildiği içindir ki kendi ilk şiirleriyle birlikte bütün bir eski şiirin de bir zaaf olarak görünmesini sağlayabildi.

Ancak Uyar'ın ve İkinci Yeni'nin ortaya çıkışıyla birlikte görünür olan bu zaafı "yüce" kavramıyla (bunun eksikliğiyle) tanımlamıştık. Belki daha tanıdık yüzünü Süreya'nın yukarda aktardığım dizelerinde ama en çok da Cansever'in "Ha Yanıp Söndü Ha Yanıp Sönmedi Bir Ateş Böceği" ve "Bir Yitişten Sonra" adlı şiirlerinde (herhalde İkinci Yeni'nin doruk noktalarıdır) göreceğimiz bu yeni yüceyi sadece yükselti ve derinlikle, hatta boşluk ve başdönmesi deneyimleriyle de sınırlı tutmamalıyız. Bunlar vardır (özellikle Cansever'de) ama asıl yeni olan, şiirin / şairin kendisine *fazla gelen* bir şeyle uğraşmaya çıkmış olmasıdır. Edebiyat tarihçisi, İkinci Yeni' yle birlikte şiirin üstlendiği duygu spektrumunun genişlemiş, çeşitlenmiş olduğunu saptayabilir: utanç, hazsızlık, hissizlik, bulantı, iğrenme ve dondurucu korku da (hep korku) katılmıştır gereçler arasına. Şüphesiz bir zafer duygusuyla, keskin ama çoğu zaman ertelenen ve sonunda iade edilen sahipsiz bir zafer duygusuyla birlikte. Fazlaya doğru gitmek için kendi kendilerini baştan çıkardılar. Fazladan söz etmek her zaman eksikten de söz etmek demektir. Güvensizlik konusuna geri dönmemiz gerekiyor.

▪ ▪ ▪

Yekta, "Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmur"da, Gülbeyaz'a yaklaşma sebebinin bir eksikliği giderme ("bütünleme") ihtiyacı olduğuna inandırmaya çalışıyordu kendini. Platon'un *Şölen*' inde de karakterlerden birinin (Aristophanes) aşkı tanımlamak amacıyla öne sürdüğü bu tamamlanma fikri "İncil" şiirinde de belirir: "Önce Hümeyra vardı onunla çatı kurduk / Onunla ev kurunca yanılmadık / Durgunluğumuzda iyiydik onunla benim dünyamız o kadardı çiçekler vardı çocuklar vardı bu dünyada gizli resimler sokaklardan meydanlardan geçilirdi sevmek gelir gider bir düş gibiydi yanmazdık serinlerdik / Kötü değildi engebesiz uzar giderdi / Otlar yoncalar uzar giderdi / Surlar uzar giderdi / Bir eksik yeri kalırdı

uzadıkça / Sonra o çıktı geldi / O Azra kızkardeşi çıktı geldi / Onunla duvarlar kediler çıktı geldi / Onunla o eksik geldi / Onunla bir yerim çıktı geldi / Eskiden unuttuğum bayram ürpermeleri türedi bende..." Akçaburgazlı şimdi de başka bir macerada eşinin kızkardeşinde bütünleniyor gibidir. Ama böyle bir tamamlanmanın gerçekleştiği bir an olabilir mi? Herhangi bir tamamlanma tasarısının zorunlu koşulu bir eksikliktir; o eksikliği gidermek üzere ortaya çıkmıştır böyle bir tasarı. Bu da eksikliğin bir *kurucu sebep* olarak, bir "çentik" olarak her bütünlenmenin programına (belleğine) daha en baştan ve aslında sonuna kadar kaydedilmiş olduğu anlamına gelir. Ve sadece görünüşte paradoksal olan bir dönüşümle, formülün eksiklik kısmı tamamlanmadan daha önemli olmaya başlar: eksikliği giderme ihtiyacı, düpedüz eksiklik ihtiyacına, her seferinde eksikliği yeniden hissetme ihtiyacına dönüşür. Başlangıçta eşi Hümeyra ile bir denge ve tamlık halindeydi Yekta; sonra Azra "çıktı geldi". Ve "Onunla o eksik geldi." Azra bir tamamlanmanın değil, bir eksikliğin adıdır, her seferinde "ürpermeyle" hatırlanan bir yetersizlik duygusunun, sürekli kapanıp açılan bir kaybın adı.

Her türlü bütünlenme tasarısının böyle bir yapısal engele takılacağını o tarihte ne Yekta ne de yaratıcısı tam kavrayabilmiş gibidir. *Arabistan*'ın en temel düşünsel gerilimini oluşturan eksiklik / tamamlanma ikilisi de bir "taşkınlık" olarak beliren genel bir özgürleşme tasarısının, bir "kendi kendini (yeniden) yaratma" tasarısının içinde erir, bulanıklaşır. İkinci Yeni'nin çıkışında Varoluşçu felsefenin oynadığı role işaret edenler olmuştur. Ama fikirler kendi yazılı belgelerinden daha hızlı hareket ederler. Sartre ve Camus'nün yapıtları da 1950'lerin sonuyla 60'ların başında Türkçeye çevrildiğinde zaten bu düşünceyi genel çizgileriyle benimsemeye hazır bir okur-yazar çevresi oluşmuştu: "proje", "deney" ve "deneyim / yaşantı" kavramları bir süredir dolaşımdaydı. "Toprak Çömlek"te Adile'nin konuşmaları bunun tipik örneğidir. Yekta'yı bırakarak genç Erhan'a gidişini bir özgürleşme, hatta bir tür aydınlanma (uzlaşımdan, düzmeceden, aldatmacadan kurtuluş) olarak sunar: "Artık töreler değil örneğim / Örneğim uçmak / Kendi kurduğum her şey beni mutlu ediyor / Umurumda değil başka hiçbir şey hiçbir şey / Bu gece de işte istekle onu bekliyorum." Önceki modelleri / örnekleri ("töre") reddederek uyacağı yasayı kendi yaratacak, yük atıp hafifleyecek-

tir. Program, Adile'nin onu kınayan arkadaşlarının yalanını yüzlerine vurduğu pasajda daha geniş ayrıntıyla verilir:

Ama mutlu olmamak için hiçbir gerek yok dünyada, siz de olabilirsiniz, biraz cesaret, biraz da mutluluğu istemek yeter galiba, evet bu kadarı yeter, sevmekle elbet... "İçeri girer girmez sezdim benden konuşulduğunu, anlıyorum niyetlerini, beni tedirgin etmek istiyorlar, kınamak istiyorlar kendi güçsüzlüklerinde bulamadıklarının yankısı var bende. Ama bu kalabalık iyi bir fırsat, söyleyeceğim, söylemeliyim daha mutlu olmak için, bütün tadını duymalıyım söylemenin açığa vurmanın herkese herkese..."
Bunlar en güzel sözlerim olacak benim iyi dinleyin
Bir bunlar bir de sevdiğimi söylemek
Sevdiğimi söylemek kayalar gibi
Nuh'un gemisine çıkar gibi sevdiğimi söylemek
Tanrıların önünde onların yaradılışındaki isteğe uygun bir deniz boşaltır gibi, uçuca eklediğiniz sönük bıkkın gizli kapaklı geceleri karanlık lâmbalardan kurtarmak, öbür evleri öbür suları öbür her şeyleri: ıslak omuzları ıslanmış saçları deniz güneşlerinde kuruturcasına yanarak soluyarak ama gene tadla yaradılışın o güzel gereğine uymak
Bir zamanlar bir tükenmez bayırda
Gitgide ölüyordu o küçük canlı çekirdek
Gitgide eriyordu tuz
Rüzgârlar nemli hava saldırgan
Ellerle bulunuyordu yüreklerle aranan
Ben o bayırdan döndüm geldim
Bu dünyada yediğimiz ekmekler içtiğimiz sular
Dizlerimizdeki bu güç derimizdeki tad
Karşı koymak içindir kaçmak için değil

Yavaş ölümün bayırından geri dönen Adile arkadaşları gibi kaçmayıp karşı koymaktadır, kendi mutluluğunu kendisi yaratmak adına. Ama değindiğimiz o içsel engel burada da belirmiyor mudur? "Artık töreler değil örneğim / Örneğim uçmak": bunu söylediğimiz anda bir "örnek" (uyulacak bir model) fikrini de kabullenmişiz demektir. Törelerden de uçmaktan da önemli ve baskın olan terim "örnek"tir burada, her türlü özgürleşim projesinin iç kısıtı. Yekta gibi Adile de farkında değildir çelişkinin: "Tanrıların önünde onların *yaradılışındaki* isteğe uygun bir deniz boşaltır gibi... yanarak soluya-

rak ama gene tadla *yaradılışın* o güzel gereğine uymak." Adile gibi Yekta da farkında değildir, önceki hikâyede: "Ben o zaman, Tanrının benim yapıma kattığı tatların, bende ötedenberi durmakta olduğunu, daha ötelere kadar da durmakta süregideceğini farkettim." Soruyu en çıplak biçimiyle soralım: Bu mutluluk isteği, hatta genel olarak isteğin kendisi, kişinin "yaradılışına" Tanrıların kattığı ve orada "ötedenberi durmakta olan" bir "tad" mıdır, başka deyişle *hazır, başkasından devralınmış* bir yeti midir? Yoksa "*Kendi kurduğum* her şey beni mutlu ediyor" sözüne mi inanmalıyız? Kişi kendisini vareden arzuyu da kendisi mi yaratmaktadır, yoksa bu arzu için yine bir otoritenin, Lacan'ca söylersek bir "Büyük Öteki"nin talimat ve kefaletine mi ihtiyaç duymaktadır? "Töreler"in yerini sadece bir başka dışsallık ("doğa", "Tanrılar", "yaradılış") aldığında, Yekta / Adile'nin özgürleşme deneyi de epeyce mütevazılaşarak kurucu yetkisini yitiriyor ve sadece bir "gevşekliğe" indirgeniyor değil midir? "Kendi kendini icat" formülünün tekinsiz eklentisinin ("yeniden") içerdiği huzursuzluk da buralarda sezilmeye başlanır.

Bu "yeniden" çengelinin üzerinde biraz duralım. Ancak kendini yıkan, iptal eden kişi kendini yeniden icat edebilir (ve edemeyebilir). "Mezmur"un bir yerinde şöyle der Yekta: "Önceleri daha iyi mi idi, bilmiyorum. / Gidip geldiğim, / Durulduğum koyu geceler vardı. Yıkık değildim. / Yıkılıp yeniden kurulmamıştım ama, yıkık değildim." Günaha sapmadan önce yıkık değildir Yekta; günahla yıkılır ve yeniden kurulur. "İncil"in üçüncü dipnotu:

> Bilinir hikâyedir bu işin sonunda alışkanlığa varması, bir sürü yıkımlar bıraktıktan sonra kıvrılıp yalayan saran gemici düğümleri gibi pek, o yangın sonuna doğru ısıtır bile olamıyor değerini bulamadıkça. Sonra onarmak tapınaklar kurmak ya da küreyip yeni baştan girişmek gerekiyor. Bu düşünce insana göre değil o yıkım yıkım sarsıntılardan deneye deneye süzülmüş ağır tıkanık ağrılı acılı –artık durulmasını ister– insana göre değil ama demesi kolay, en iyisi pişmanlıkları taşımak o yanıklığı ateş ateş taşıyıp sürümek, ama her yerde aldanmaya başlamanın aldanmayı istemenin yolunu buluyoruz.

Zorlu bir çile deneyimine ve her çilenin içerdiği tekrara indirgenmeye başlamıştır "kendini icat". Özgürleşme de tamamlanma da bir kerede gerçekleştirilemiyordur; icat *yeniden* icada ve o da

hep yeniden icada dönüşmek zorundadır. "Efendimiz Acemilik"in merkezi pasajını bu son aktardığımız dizelerle birlikte okuyalım (Uyar, eski kuşağın "kendini yeniden icat edemediği" için düştüğü "suskunluktan" söz etmektedir):

> İnsan bu çıkmaza ancak ustalığa yönelmekle düşebilir. Usta olmak için ister istemez bir yön, belirli bir gidiş tutturmak zorundasınız. Okuyucu sizin bir önceki havanızı bilmeli, alışmalı size. Yani şiirinizde ne okuyacağını aşağı yukarı kestirmeli. Bir taş alıp yontacaksınız. Hergün bir çekiç, hergün bir çekiç. Sonunda süslü, özentili bir anıt çıkaracaksınız. Vurduğunuz darbelerin hergün biraz daha yerini bulduğunu bakanlar görecekler. Sonuna doğru "İşte" diyecekler.
>
> Halbuki acemilik. Efendimiz acemilik. Bir taş alacaksınız. Yontmaya başlayacaksınız. Şekillenmeye yüz tutmuşken atacaksınız elinizden. Bir başka taş, bir başka daha. Sonunda bir yığın yarım yamalak biçimler bırakacaksınız. Belki başkaları sever tamamlar. Ama her taşa sarılırken gücünüz aşkınız korkunuz yenidir, tazedir. Başaramamak endişesinin zevkile çalışacaksınız.

Her şey o heyecanlı "korkuyu", o zevkli "başaramamak endişesini" hep bir kez daha yaşamak için midir? Kumarbaz için öyledir belki: oyuna katılmak ve bahsi yükseltmek zorunda hissediyordur kendini. Ama bu konuyu bölümün sonuna bırakıp daha sıkıntılı bir ihtimali yoklayalım burada. Uyar o tatsız, kısır ustalığı bir "alışkanlık" olarak tanımlamaktadır: okur size, çünkü siz de kendi işinize, işçiliğinize alışmış olacaksınız. Bunun çaresi de her seferinde elinizdeki işi (işçilik düzeyini) atıp yeni, hayır, *yep*yeni bir işe başlamak, yıkılıp yıkılıp yeniden kurulmaktır. Ama "İncil" dipnotunda bu tekrarlanan yıkım-yapım deneyiminin kendisinin de "sonunda bir alışkanlığa varacağı" söyleniyordu. Şu halde icattan alınan heyecan ya da tatmin oranı da bir azalan verim yasası uyarınca her seferinde biraz daha küçülecektir – tıpkı her uyarıcı iptilasında olduğu gibi. Hastalığın da (sıkıcı ustalık) çarenin de (sürekli yeniden icat, heyecanlı acemilik) aynı terimle (alışkanlık) tanımlanması bir savrukluğa, Uyar'ın dikkatinden kaçan yüzeysel (ve dolayısıyla kolayca aşılabilecek) bir çelişkiye mi işaret eder? Bu kitabın ilk bölümünde, Uyar'ın temel figür ve mecazlarının kutupsal, karşıt-belirlenimli karakterine değinmiştik ("kalmak" sözcüğü bunun sadece bir örneğidir). Ustalık-acemilik bahsinde hastalıkla ilacını aynı madde-

den türeten bu homeopatik tavra da böyle bakmalıyız: şiirin temel ritmini (tıkanma / açılma, büzüşme / genişleme) düzenleyen bir karşıtlığın ifadesidir. Başka "çelişkilere" de işaret ettik: şiiri kaybetmeye doğru gitmek ve kaybolma ânında onu son bir kez daha bulmak; kendi kendini doğurmakla yaradılışın ürünü olmak arasında gidip gelmek; haz ve utanç; hırs ve güvensizlik.[5] Burada söylenmesi gereken, Uyar'ın bu ilk açılma evresinin de böyle bir karşıtlıkla, bir iç engelle bölünmüş olduğudur.

Uyar'ın şiirsel "taşkınlığının" *Arabistan*'da ve özellikle üç uzun şiirde ortaya çıktığını söylerken haklıdır Enis Batur. Cemal Süreya'nın "orgazmik" enerji saptaması da yerindedir. Ama bu "taşkınlıkta" bir tür ters dönüş bulmamak da imkânsızdır: Bir ruhsal genişleme, bir tamamlanma varsa eğer, Yekta'nın *etkin* konumdan *edilgen* konuma geçmesiyle gerçekleşiyor gibidir. "Röntgenci" konumuna çekilmiştir özne; sevgilisinin başkasıyla sevişmesini kurmaktadır. Ve bunu yaparken kendine acı verdiğinin de farkındadır; taşkınlık mazohizm biçimini almıştır. "Belki de benim varlığımdan önlerine duran engeldir onların isteklerini bileyen" sözünü tersinden de okumalıyız: Benim onlar için bir engelden başka bir şey olmamamdır, benim de acılı hazzımı bileyip doyulmaz eden. Bir genişleme hareketi varsa, aynı anda veya hemen sonrasında bir daralma da belirir. Bu ilk büyük tamamlanma, eksik bir tamamlanmadır; patlamanın, taşkınlığın içinde başından beri bir kurt kımıldıyordur, oyan, boşaltan, eksilten bir kurt. Genişlemenin kendi kendisine inanmasını, kendisiyle bir olmasını önleyen bir eksiltici. *Arabistan*'ın belki de üslup yönünden hâlâ Garip etkisi taşıdığı için daha az dikkat çekmiş şiirlerinden biri ("Kan Uyku") bu açıdan ilginçtir: "Bir korkuyorum yalnız kalmaktan bir korkuyorum / Gündüzleri delice çalışıyorum geceleri kadınlarla yatıyorum // Sonra birden büyümüş görüyorum ağaçları / Kısrakları birden yavrulamış / Havaları birden güneşli // Kadınlarla yattığım yetse ya / Bir de kadınlarla yattığıma inanmam gerekiyor // Hoşlanmıyorum." Yekta'nın üç öy-

5. Bunların hepsinin tek bir "temel çelişkinin" farklı görünüm veya evreleri olduğunu söyleyebilir miyiz? Belki. Ama bunu bizim söylememiz pek önemli olmaz. Şiir ancak kendi deneyiminin sonunda böyle bir şey söyleyip söyleyemeyeceğini anlamış (veya anlamamış) olacaktır. Biz bu deneyimi izlemeliyiz.

küsünün de içinden geçer bu inançsızlık, bu hazsızlık. – Ama Yekta *Arabistan*'ın tek (erkek) kahramanı değildi, hatta belki en önemli kahramanı da değildi.

• • •

Yekta yoldan sapmanın, kendi kendini baştan çıkarmanın figürüyse eğer, kitapta onun karşı kutbunda bir figür daha durur; dengenin, ölümcül bir dikkatin, hedefe mıhlanmış olmanın figürüdür bu: tel cambazı. Üç şiirin başlığında ortaya çıkar: "Tel Cambazının Rüzgârsız Aşklara Vardığını Anlatır Şiirdir", "Tel Cambazının Kendi Başına Söylediği Şiirdir" ve "Tel Cambazının Tel Üstündeki Durumunu Anlatır Şiirdir". Bunlar kitabın başlarında, Süreya'nın "tralalla" diye hatırladığı o "Öteyi Beriyi Omuzluyorum" şiiriyle aynı küme içinde yer alır. Bir de sonlara doğru "Atlıkarınca" şiirinin epigrafında belirir tel cambazı. Ne var ki üç uzun Yekta şiiri açısından bakıldığında hiçbiri önemli görünmez (ilkini zaten Uyar'ın kendisi toplu şiirlere almamıştır); özellikle ilk üçü üslup yönünden gerçekten de 1945-55 yıllarının Garip sonrası geçiş dönemine aittir ve üçü de bir Metin Eloğlu'nun aynı dönemdeki şiirleriyle aşık atamaz. "Öteyi Beriyi Omuzluyorum"un neşeli yıkıcılığından da uzaktırlar. Daha çok bir donma halini, bir eşikte kalakalma durumunu hissettirirler. "Kendi Başına Söylediği Şiirdir"den şu dizeler genel bir fikir verir: "Beş kere yedi mi dediniz, dursun / Yıldız poyraz gündoğusu, dursun / Fasulya mı dediniz, dursun / Ben varım sen varsın o var / Dursun, / Ben şimdi gelirim. // ... // Bahçeler dursun, kızlar dursun / Anlattıklarım, anlatamadıklarım, anlatamayacaklarım / Senin yakanda bir el mi var dediniz, dursun / Dursun, / Ben şimdi gelirim." Bahçeler ve kızlar değinmesi belki *Türkiyem*'in aynı konuyu işleyen dizelerine (İstanbul bahçelerinde gül toplayan sabahlıklı kızlar) bilinçli ya da bilinçsiz bir göndermedir. "Anlattıklarım... anlatamayacaklarım" kısmı da herhalde Orhan Veli'nin ilgili şiirinden ("anlatamıyorum" diye biten) ayrı düşünülemez. Şairin hayat serüvenini bilenlerse anlatamamasının, anlatamayacağının sebebi gibi sunulan o "yakamda bir el var" şerhinin otobiyografik bir değinme (mutsuz ilk evlilik) içerdiğini düşünmekte çok haksız olmayacaklardır.[6]

Şairin hayatında ciddi bir sarsıntının ve böylece bir denge bulma ihtiyacının sonucunda ortaya çıkmış gibi görünür tel cambazı figürü. Bir eşikte durakalmış olmanın mecazı gibidir. Ama "Tel Üstündeki Durum" parçası farklı bir yoruma da açıktır: sarsıntının sadece bir dış etki olmadığını, şairin kendisinin de böyle bir irkilme deneyimini çağırdığını düşündürebilir. "Sizin alınız al inandım / Morunuz mor inandım / Tanrınız büyük âmenna / Şiiriniz adamakıllı şiir / Dumanı da caba / Ama sizin adınız ne / Benim dengemi bozmayınız // ... // Aşkım da değişebilir gerçeklerim de / Pırılpırıl dalgalı bir denize karşı / Yangelmişim dizboyu sulara / Hepinize iyi niyetle gülümsüyorum / Hiçbirinizle döğüşemem / Siz ne derseniz deyiniz / Benim bir gizli bildiğim var / Sizin alınız al inandım / Sizin morunuz mor inandım / Ben tam dünyaya göre / Ben tam kendime göre / Ama sizin adınız ne / Benim dengemi bozmayınız." Kıtaların sonunda tekrarlanan iki dizenin ironik tonu, şiirdeki asıl tuhaflığın görülmesini engelleyebilir: "Siz" diye seslenilen o denge bozucu faktörün kendisi fazla dengeli, fazla yeterlidir. Bu faktörün önceki şiirsel durumu (ve önceki ilişkiyi) temsil ettiğini söyleyebiliriz; alı alına, moru moruna denktir, "adamakıllıdır". O zaman denge bozma etkinliği de bu yerleşikliği sarsmaya yönelen ironiye, demek şairin tarafına geçer. Buna karşılık, denge bozucu etkinin *yeni* bir durumdan, henüz adı bilinmeyen bir ihtimalden geldiği de söylenebilir; o zaman ironi de tutuculaşır, bir savunma çabasına dönüşür. Bu iki okuma da mümkündür; ne var ki bu yorum çatışmasını mümkün kılan şey şiirin kuvveti değil zaafıdır: kendisi de bu farklı okumalar arasında kararsız kalmış ve bocalamış gibidir. Kararsızlıksa tel cambazı için ölüm demektir.

Sorun, sanıyorum, şiirin kendisinin de ne kadar ciddiye alması gerektiğine karar veremediği o denge kavramındadır. Denge bulma çabasına indirgenemeyecek bir boyut vardır tel cambazının işinde. Şiir asıl söylemek istediğini, her türlü denge düşüncesinin yanından dolaşan iki cümlede söylemeye çalışmıştır aslında: "Aşkım da deği-

6. Kitapta sadece tek bir şiir ("Kesiksiz Övgü") bir ithaf taşır: "–Bu Yezdan için". Şu halde başka hiçbir şiir onun "için" değildir. Ayrılacağı ilk eşinin adıdır Yezdan. Uyar bu ithafı kitabın sonraki (*Büyük Saat*) basımından çıkaracaktır, ama şiirin kendisini değil.

şebilir gerçeklerim de" ve özellikle, "Siz ne derseniz deyiniz/Benim bir gizli bildiğim var". Bu "gizli bilgidir" onu gerilmiş telin bir ucundan öbür ucuna iten; ya da belki, yavaş ama şaşmaz bir mıknatıs gibi onu öbür uçtan kendine çeken.[7] 1970'li yılların büyük tel cambazı Phillipe Petit, *Yüksek Tel Üstünde* adlı kitabında, "Tel cambazlığı denge sorunu için düşünülmüş bir çözüm değildir," der: "Dengenizi yitirdiğinizde kendinizi toprağa bırakmadan önce uzun bir süre direnin. Sonra atlayın. Dengede kalmak için kendinizi zorlamamalısınız. İleri gitmelisiniz. Kazanmalısınız." Kazanmak? Olabilir. Ama ancak öncesinde başdöndürücü bir boşluğu, bir kayıp deneyimini de hissetmek koşuluyla. Petit, "alçak-tel sanatçıları" diye nitelediği bir grubu savdıktan sonra şöyle devam eder: "Geriye, performansını bir *şans oyunu* olarak sürdüren kalır. Kendi korkusundan gurur duyan. Telini uçuruma geren... Ve kim ki yenilgiye, tehlikeye karşı çalışmak istemez, kim ki yaşadığını hissetmek için her şeyini vermeye hazır değildir, onun yüksek-tel cambazı olmasına da gerek yoktur. Ve zaten hiçbir zaman olamayacaktır."

Cambaz figürünün ardında, asıl tanımlayıcı model olarak kumarbaz figürü belirmiştir. Denge fikrini askıya alan da budur. Ama Petit'nin cambaz için söyledikleri bu kumarbaz için de geçerlidir: o da kazanç hedefini askıya almıştır: "Önce göreli bir sükûnet durumuna erişirsiniz; sonra ikinci bir dengeye ulaşırsınız, daha hassas bir denge; ve en sonunda, ama çok ender olarak, kısa süreli bir mutlak kımıltısızlık haline varırsınız, varabilirseniz eğer. Çünkü düşüncelerimizin rüzgârı dengenin rüzgârından daha şiddetlidir ve çok geçmeden bu çelimsiz tüyü tekrar fırdöndüye bırakacaktır."[8] Sanki asıl özlenen şey, o nadir "mutlak kımıltısızlığın" bile ötesindeki yeni(den) dengesizleşme ve baş dönmesi halidir. Yüksek-tel kumarbazı da aslında masadaki rakiplerle değil, kazanç fikrinin kendisiyle oynadığını, asıl ona *karşı* oynadığını hisseder, böyle düşünmek ister. Kazancın kayıptan yapılmış olduğu, hep ondan yapılacağı imkânsız bir "mutlak aldırışsızlık" noktasıdır bu; ve her seferinde oyun-

7. Bu gizli bilginin ilk bölümde "potansiyel şiir" olarak adlandırdığımız şeyle ilişkisine bu bölümün sonunda döneceğiz.

8. Bu cümleleri, Paul Auster'in İngilizce tercümesinden Türkçeye çevirdim. Bkz. Auster, *Translations*, Marsilio: EW, 1997, s. 350-1, 345-6, 359. Petit'nin performansları hakkında bilgi Vikipedia'da bulunabilir.

cuyu göreli kazançlarını bir mutlak kazanç-kayıpla değiştirmeye çağırır – "yıkılıp yıkılıp yeniden kurulmaya."

Nesneye, duyusal olana, kısaca dışsallığa her zaman daha çok önem vermiş olan Cemal Süreya, üzerinde kalınması erişilmesinden de güç olan o çekim noktasını şu cümleyle yakalar: "bir mıknatıs tutkusundadır ufuk."[9] Uyar içinse hem dışarda, ötede, hem de içerde, beridedir bu mıknatıs. *Arabistan*'da, başlığıyla da bir yükselme ve alçalma veya öne geçme ve geride kalma ritmine işaret eden "Atlıkarınca" parçasının epigrafında, tel cambazıyla son bir kez karşılaşırız: "Tel cambazı istiyordu ki dünya istediği gibi olsun. Bile bile aldanmaya vardırıyordu işi. Ama olmuyordu kendisi vardı." Süreya'nın *Göçebe*'sine oranla henüz daha kısıtlı şiirsel imkânlarıyla bile sezmiş gibidir Uyar: o sürekli çekme-itme noktası, şairin kendi şiirine, "zamparanın" da "kadınlarla yattığına" sahiden inanmasını önleyen ve denge idealini berhava eden o huzursuzluk kaynağı, bu şiirsel serüvenin kendisinde, kendi içindedir. Hiç değilse buna inanmak istiyordur. "Atlıkarınca" kitapta Yekta şiirlerinden, "yıkılıp yeniden kurulma" sezişinin işlediği parçalardan sonra yer alır. Kitabın sonuna doğru, dengenin yerini "iğretilik" fikrine bıraktığı ve gözükara kumarbazın da kendi işini ilk kez adlandırdığı "Kanlı Oyun" şiirini buluruz:

Sonunda o en diri anlamına varırım
Sonunda ölümün yaşamanın gelip geçmenin
Sonunda yaban denizlerinin sürek avlarının
Sonunda
Kuzuların o doğar doğmaz arayıp yediği
En güzel kuşları tüylendirip uçuran
Bir yere geliyorum boş tenekeler
Kirli sular bulanık sular temiz sular
Bir yere geliyorum karşı geçe bozgun
Üç çağın kocaman kocaman yatan gölgesi
Akşamüstleri ellerim boş değil

---

9. Bu cümle *Beni Öp Sonra Doğur Beni*'nin "Kişne Kirazını ve Göç, Mevsim" şiirinde geçer. İki kere geçer. Ve herhalde "Göçebe"deki "Ey şiir arayıcısı ey esrik kişi/Şu son dönemecini de aşınca gecenin/Doğacak gün artık gündüze ilişkin değil/Bu ağartı ancak yürekle karşılanabilir" dizeleriyle de ilişkisiz değildir.

Topraklar taşlar altın tozları benden uzaktalar
Bir türkü beriden bana benden ötelere
Üçe kadar sayıyorum bu geçedeyim
Korkmuyorum kaçak değilim iğretiyim

....

Bu türküye kimseyi katmıyorum
Sonunda böylesi daha iyi
Kısrak sağrılarını düşünmek daha iyi
Hayvan yemlerini otları düşünmek daha iyi
Sarsmayın iğretiyim daha iyi
Sonunda belki bulamam
Belki istemem

....

Sonunda kanlı oyun

Uyar'da bundan sonra bütün önemli gerilim ve açılma noktalarında belirecek olan "otobiyografik" şiirlerin ilkidir bu – ama bir kişinin otobiyografisi değil, hatta bu şiirin şairinin otobiyografisi bile değil, şiirin kendi otobiyografisi. Şiirsel deney kendi hesabını çıkarmakta, kendi tarihi ("bir türkü beriden bana benden ötelere") üzerinde düşünmektedir. Merkezi sözcük ("sonunda") bir muğlaklık, bir ikizanlamlılık içerir. "Sonunda varırım" cümlesi aynı anda iki ayrı zaman-mekânı gösterir: bir gün varacağı, varabileceği yer (gelecek, ihtimal, potansiyel) ve sonunda (şimdi) gelip varmış olduğu yer. Bir gün her şeyin "en diri anlamına" varacaktır belki; bütün o canlılık işaretleri de ("yaban" denizler, sürek avları, yeni doğmuş kuzular, tüylenip uçmalar) bu ihtimalle, bu potansiyelle ilgilidir. Ama şu anda gelmiş olduğu yerde böyle bir canlılık bulamamıştır; temiz suyla kirli suyun birbirine karıştığı bir bulanıklık bölgesidir burası, bir yıkıntı alanı. Bu iki farklı zaman-mekânı da aynı anahtar sözcük ("sonunda") yönetir. Şiiri otobiyografik kılan da budur: Tek bir hayat öyküsünün, bütün çatallanma ve sapmalarına rağmen yine de tek bir iradenin ihtimal ve evrelerini yoklamaktadır. Bir geçittedir, aşılacak ya da aşılamayacak bir eşikte; ve şiirin hayatını "geçit" kavramıyla tanımlaması da yine ilk kez bu şiirde başlar (tel cambazı şiirlerinde telin bir ucundan öbür ucuna geçildiğine ilişkin bir söz, bir kayıt yoktur). Bir geçidi zaten aşmıştı: unvan geçidi, tanın-

ma ve seçilme geçidi. Ama bu yetersiz kalmış olmalı ki, şimdi yeni bir geçidin bu yakasında durakalmıştır. Yine bir zamansal yarılma ve karışıklık beliriyor: "Karşı geçe"de görülen şey, o sonunda varılacağı umulan dirilik değildir; orası da bir "bozgun" alanıdır; potansiyel "diri anlam" yine ertelenmiş, daha da ileriye, bir üçüncü zamana atılmıştır. Geçidin bu yanında yıkıntı vardır, çeşitli atıklar. "Efendimiz Acemilik"teki yarım bırakılmış heykel mecazının tekinsiz (çünkü güvensiz) yüzü de böylece açığa çıkar: bu "boş tenekeler" o denemedeki "şekillenmeye yüz tutmuşken elinizden attığınız yarım yamalak biçimleri" fazlaca andırmaktadır. O başlayıp yarım bırakmaya eşlik eden "güç, aşk, korku, endişe ve zevkten" geriye kalan, iki olumsuz terimdir sadece, bir de o metinde adı konulmayan sıkıntılı bir inançsızlık, bir kofluk duygusu (boş kalıp). Ama bu yakadan bakıldığında karşı yakada görülen, tasarlanan şey de bir bozgun deneyimidir, tam nasıl bir bozgun olduğu, bu yakadaki bozgundan ne bakımdan farklı olduğu belirtilmese de. ("Topraklar taşlar altın tozları benden uzaktalar" cümlesinde de iki zaman iç içe geçmişe benzer: taş toprak, geçidin hemen ötesindeki ikinci bozgunu, altın tozlarıysa o ertelenmiş potansiyeli işaretliyor gibidir.) Bununla birlikte, iki bozgun zamanını da belirleyen etkenin adı konulur: "Üç çağın koca koca yatan gölgesi." *Üç* çağ? Yakın okuma bu noktada faydasızlaşır: Bu üç çağın şiirin eski zamanına, şimdisine ve potansiyeline denk düştüğünü öne sürebiliriz ama fazla bir şey söylemiş olmayız; önemli olan, sabit olan, gölgenin, gölgeleyen bir etkenin (engelin) varlığıdır. Şiirin geçmişteki başarısını da, şimdisini de ve geleceğini de gölgelemektedir bu uğursuz etken. Sanki en çok da bu şairin "favori" saatlerinde, gölgelerin uzadığı akşamüstlerinde gerçekleştirmektedir bu engelleme etkinliğini, şiirin eline bir yük bırakarak. "Beriden bana benden ötelere" uzanan türkü de böylece yabancılaşır, gölgeleyen etkenin süregelen faaliyetini tanımlamaya başlar. Şiiri hep "iğreti" bırakıyordur, olduğu yerin de olmak istediği yerin de biraz dışında.

Tel cambazı da kumarbaz figürünün denetimi altına bu noktada girer. Petit gibi bir cambazın bile ancak yokoluş pahasına aklından geçirebileceği bir "iğretilik" bu kez kasıtlı olarak üstlenilir. "Sarsmayın, dengemi bozmayın" değil, "sarsmayın dengesizliğimi, iğretiliğimi bozmayın" diyordur artık. Burada bir geri çekilme de vardır

elbet: "Sonunda belki [o diri anlamı] bulamam, belki [bulacak olsam bile] istemem." Uyar'da belirtilerini daha önce de gördüğümüz çileci bir feragatin ifadesidir bu cümle; kendi arzusuna sırt çeviriyordur. Ama bundan önce görmediğimiz daha karmaşık bir manevra da belirir: *Aktif* bir feragattir bu, şiir-öznenin elinde ne varsa –sanki yitirmek istercesine– masaya sürmesi anlamına gelen gözükara bir çilecilik. Son dize şöyle yankılanır: Siz oyun mu sandınız bütün bunları, öyle olsun, oynayalım, ama bahisler yükselecek. "*Öteyi beriyi* omuzlamakla" oyalanılamayacak kadar ciddileşmiştir oyun. Bu çatışık jestin bir benzeriyle ilerde, *Toplandılar*'da, şiirin ikinci bir genişleme evresinin sonuna geldiği bir eşikte karşılaşacağız. Hakkında hiçbir şey söylemediğimiz o "bu türküye kimseyi katmıyorum" cümlesini şimdilik bir yana bırakalım ve bu bölümü Yekta'nın akıbetiyle bitirelim.

▪ ▪ ▪

Gülbeyaz macerasının yenilgisini şöyle açıklamaya çalışır Yekta: "Süregeldikçe kutsal gibi, / Kesildikçe kirli, utandırıcı. / Ama utancından kaçmayı biliyorduk. / ... / Utandırıcılığı öbür insanlardan değildi. / Karşılaştırmadan değildi. / Birdenbire kendi boşluğundandı, / Gelip geçen avutuculuğundandı. Beklemesi vardı." Ne kadar doğrudur bu açıklama, doğru mudur? Başka insanların varlığının (ve dolayısıyla "karşılaştırmanın") hiç payı yok mudur Yekta'nın "bütünlenme" projesinin başarısızlığında? Bütünlenme çabası gibi bu çabanın yenilgisi de o kadar *özerk* midir, tümüyle kendi içindeki "boşluktan" mı kaynaklanıyordur? O boşluk sadece ona mı aittir? – Kendini icat etme fikrinin kendi koşulları ve sınırlarıyla yüzleşmekten kaçındığı, o "yeniden" çengelini unutarak kendi kendini aldatmaya yeltendiği bir noktadayız. Bunu ilk bölümde tartıştığımız aritmetik dizinin terimlerine tercüme edelim. Zorlu bir müdahaleyle diziyi 1'den değil de 2'den başlatmak mümkündür; ne var ki bu retroaktif hamlenin etkinliği de esas olarak müdahale ânıyla sınırlıdır, etkinlik bir kez gerçekleştikten sonra o bildiğimiz dizi yeniden kurulur (1, 2, 3...). Bu diziyi bir *gelenek* olarak düşünebiliriz. Geleneğin makul bir tanımını "Kanlı Oyun" şiirinde okumuştuk: "Bir

türkü beriden bana benden ötelere" – 1'den 2'ye, 2'den 3'e, 4'e... Şimdi, şiir-özne bu dizinin bir noktası olmaya razı mı olacak, geleneğin içinde kendi tanımlanmış ve sınırlanmış hanesine mi çekilecektir? Şiirin önündeki seçeneklerden biri böyle bir gerçekçiliktir (ve birçok "genç" şairin tam da bunu yaptığını, bir noktasına ilişmek üzere kendilerine bir gelenek bulduklarını biliyoruz – gelenek gerçekten de bu razı oluş noktalarından yapılmıştır). Ama işte kumarbazın yapamayacağı şey de budur. Belli bir süre içinde elde ettiği kazançla tatmin olup bir kenara çekilemez, yoksa oyuncu olmaktan çıkar. O "miktar" elde tutulmak için değil, oyuna devam edebilmek için kazanılmıştır. Bu da şiir-öznenin önündeki ikinci ve aslında tek seçenektir. Gerçekçiliğe değil, belli bir aldanışa yaslanmak zorundadır. Çünkü yaptığı işin öldürücü bir tekrara indirgendiğini görmemesi, bilmemesi gerekir. Kendi retroaktif etkinliğinin de aslında o çarpıttığını sandığı diziye çok benzediğini, hatta onu taklit ettiğini görmemesi gerekir. Her seferinde o bildiğimiz dizi yeniden mi oluşuyor, öyleyse ben de her seferinde kendimi "(yeniden) icat edeceğim" – böyle düşünmesi, ama düşünmekten de çok böyle davranması gerekir. Her zaman çoktan başkalarının da olduğu, başkalarınca önceden işgal edilmiş bir zemin üzerinde, "karşılaştırmaların" evreninde faaliyet gösterdiğini o da Yekta gibi inkâr etmek zorundadır. Ve en önemlisi, Yekta'nın "içimdeki boşluk" diye adlandırdığı ve her dizinin (ve dizinin her teriminin) belalısı olan "0" hanesinin de kendisine ait olduğuna inanması gerekir.

Ne çok inanç, ne çok inkâr, ne çok yanılsama! Ama *Arabistan*'ın bazı en güçlü pasajlarının bu özerklik iddiasıyla, bu kendi yalanını ve hakikatini ele veren inkârla ortaya çıktığını da görmeliyiz. "Toprak Çömlek"te, Adile'nin genç Erhan'la aşkına burun kıvıran kadınlardan Rüksan'ın konuşmasından:

Ötesini umursamıyorum
O şavkıma o güneşler balkıması
O dilim dilim gemi ateşleri bir vursun yaşamama
Şehirleri bir bir bırakır gider gibi
Üzülmeden az hüzünlü bırakır gider gibi
Bir yeni dağlara ormanlara hayvanlara gider gibi
Kumlar gibi canlılar gibi öyle gibi
Bir bunu düşünüyorum işte bir bunu

Bir doyurgan yalnızlık geliyor aklıma yerimde duramıyorum
Dağbaşı yalnızlığı değil su kenarı yalnızlığı değil bir şehir yalnızlığı, boşluğu, ancak istekle takılan gerdanlıklar gibi boyunda göğüste pırıl pırıl, bizi yiyen geliş gidişlere sokak gecelerine kötü aşklara karşı kuşanılmış bir yalnızlık, yeniden doğurganlığımızı hazırlayan hatırlatan kırgın belki ama gitgide bizi hem kendimize hem insanlara iteleyen bir yalnızlık
Gerisi tembellik diyorum belki

Adile'nin "örneğim uçmak" tiradından daha inandırıcı değil midir bu pasaj? En azından, yapımına daha çok enerjinin yatırıldığını söyleyebiliriz. Pırıldayan bir gerdanlık gibi kuşanılmış bu yalnızlık, bu boşluk, Uyar'ın bundan sonraki programının da iki maddesini verir: "Şehirleri bir bir bırakır gider gibi" ama yine de "bir şehir yalnızlığı"na doğru; ve bizi insanlara, yeni aşklara iteleyen bir yalnızlık. "Toprak Çömlek Hikâyesi" (ve *Arabistan*'da başlayan taşkınlık) Yekta'nın da kendi yalnızlığına çekilmesiyle biter:

Sular Karardığında
Yektanın Mezmurudur

Benim bir suyum vardı akıyordu
Bir toprağı yeşertip akıyordu
Bir yerlerde birikmeden akıyordu
Öyle sakin öyle ince öyle güvende ama akıyordu

[..........]

Akçaburgaz bir küçük kentti
Küçük evleri olan bir kentti
Yalnızdım inceydim kendi kendimeydim
Kalktım bu büyük kente geldim

[..........]

Tozlarla böceklerle kalktım geldim
Yalınız sedef kabuklarla geldim
Bu kenttir toprak çanaklardan ayrıldım

[..........]

Benim bir suyum vardı akıyordu
Bir toprağı yeşertip akıyordu
Bir yerlerde birikmeden akıyordu
Öyle sakin öyle ince öyle güvende akıyordu

Yine akıyor ama yanıldım
Yine akıyor ama otlar cılız
Güneşler soluk günlerde aksak gibi
Bir avuntu buldum avunuyorum
Katlandıkça arınıyorum
Katlanmanın tadında acısında arınıyorum
Bir yerlerim temize çıkıyor sanki öyle güzel
Kara kara geceler abandıkça üstüme
Arapkanlı duygular abandıkça
Öksüzoğlan balıkları gibi kuytulara kaçıyorum
Akçaburgaz yalnızlığıma sarınıyorum.

Bu "kuytulara kaçış" *Türkiyem*'deki "bir kamış olur da büyürüm, kaygısız, / Tuzgölünün batak sazlıklarında" cümlesini akla getirir. Öyleyse başladığı kırsal kadroya mı geri dönmektedir şiir? Kuşyeminden *Arabistan*'ın büyük, ağır yapraklı egzotik süs bitkilerine sıçradıktan sonra şimdi o üstünden atlanmış papatyaya mı geri dönmektedir? Bir "orta" noktada mı karar kılmaktadır? Yeniden "kaygısız" olabilecek midir (hiç olmuş mudur)? Oyundan çıkmakta mıdır? Hayır, eşik bir kez aşıldıktan sonra bu imkânsızdır. Yapacağını söylediği şey, *şehrin içinde* kendi "Akçaburgaz yalnızlığına", Rüksan'ın söz ettiği o "şehir yalnızlığına" çekilmektir. Kırdan farklı olarak şehrin yalnızlığı? İnsanlar ve ihtimaller vardırlar, hem de çokça, ama görülmezler, tanınmazlar ve ürkütürler. "Üç çağın kocaman kocaman yatan gölgesi." Öte yandan, elimize düşen bir şey değil, elde edilmesi gereken bir yalnızlıktır şehrinki, çabanın, çilenin ödülü. "Bu türküye kimseyi katmıyorum, böylesi daha iyi." Azap kendi ödülünü yaratacak, kendi ödülü olacaktır.

Arabistan'daki bu ilk açılma / "bütünlenme" hamlesinin vardığı yer, başlangıçtaki o kuşyemi ânından da daha radikal bir içe göçüştür. Ama sanki başından beri varılmak istenen durumdur bu. Yeniden o daralma ve yoğunlaşma noktasına varmak için, Gülbeyaz'ın ve Adile'nin yatak odalarından geçen daha uzun ve dolambaçlı bir yol izlemiş gibidir şiir. Bu kitapta sürdürdüğümüz okumaya kapılmayan dikkatli okur, *Arabistan*'ın en iddialı parçasının adının "Toprak Çömlek Hikâyesi" olduğunu, ama bu çömleğin şiirin içinde sadece üç yerde geçtiğini fark etmiş olmalı. İlkinde, şiirin başında, Adile'nin egzotik vazolarını anlattıktan sonra şöyle der Yekta: "Çömle-

ği ise anlatamam. Anlatılamaz zaten. Yeri gelince duyuluverir." İkincisi, Yekta'nın Adile'yle Erhan'ın sevişmesini gözetlediği / kurguladığı pasajda: "Sonra o ormanaltı serinliğine vardılar mı, iki porselen vazoya, sarı çamur çömleğe bakarlar." Şiirin sonunda da şöyle geçer: "Kalktım bu büyük kente geldim/Tozlarla böceklerle kalktım geldim /Yalnız sedef kabuklarla geldim / Bu kenttir toprak çanaklardan ayrıldım." Yekta şehre gelirken toprak çanağını arkada bırakmıştır; ama Adile'nin evinde onu bir başka toprak çömlek bekler: anlatılamayan, anlatılamayacak kadar önemli, yoğunlaşmış bir nesne. Bir tür semantik kara delik: Hem öykünün dışındadır, hem de öyküye adını verir; kendisi temsil edilemiyordur, ama bütün temsilin koşulu ve güvencesidir. Şu halde yeni bir "kuşyemi" eşdeğeriyle karşı karşıyayız: tozları, böcekleri ve "yalnız kabukları" da içeren bir "azlık" matrisinin ana göstereni. Şair çömleği öykünün içine tam salmadan hemen berisinde bir yerde saklı tutmuş gibidir: Bütün bu çalkantı ve değişmelerin, ahlaki bulanmaların, zorunlu yabancılaşma ve zemin kayıplarının içinde, bir sadakat hatırlatıcısıdır. Yekta'nın yeni mekâna, şehir sahnesine rahatça yerleşmesini engelleyen şeydir bu toprak çömlek; geçmişin kıskanç çağrısıdır, Yekta'nın "tamamlanmasını" önler. Ama şimdiki bütünlenmenin engeliyse eğer, sonraki her türlü bütünlenme çabası da bu "yeri geldiğinde duyuluveren" hatırlatıcıyla yüzleşmek zorunda kalacaktır.

Uyar'ın şiirinde yeni bir daralmanın işaretleri *Arabistan*'daki taşkınlığın içinde belirmiştir. Ama bunu sadece bir sadakat öyküsü olarak, "dön geri bak"ın genişletilmiş bir versiyonu olarak okuyabilir miyiz? Bu ancak kısmen geçerli olabilir. Bir sınır aşılmıştır; genişleme içinde daralmanın sesi olan Rüksan bile "bir doyurgan *şehir* yalnızlığından" söz etmektedir. Buraya kadar şunu göstermeye çalıştım: Uyar'ın şiirinin radikal dönüşüm anları hep bir savunma çabasıyla ilişkilidir, aynı zamanda bir hamle-öncesi pekiştirme de olan bir savunma. Şiir bir başka güçlü şiirin (ya da "şiir" olarak işaretlenmiş bir algının, şairin kendisine "şiir" olarak ulaşan bir düşüncenin) onu istila etme ve boğma tehdidinin uyandırdığı endişeye karşı çabalamaktadır. Ama savunmanın da katmanları vardır: Şairin görünüşte mücadele ettiği tehlike (ve ona karşı geliştirdiği savunmalar) aslında daha da büyük bir tehlikeyi gizleyen bir perde de olabilir.

İlk katmanda Külebi'nin "dön geri bak"ını gördük, Cumhuriyet' in kültürel programının içerdiği gerilimin Külebi tarafından daha da şiddetlendirilerek dönüştürülmesi ve böylece bir güçlü şiir haline getirilmesi. Uyar bu gücün çekimini hissetti, oraya yöneldi ve bazı savunmalardan sonra onunla yüzleşebilecek hale geldiğinde çoktan başka bir şiire geçmekte olduğunu da fark etti. Şehre yeni bir şair gelmişti. Ama şehir onun muydu? Ya da şöyle soralım: Şehir her zaman çoktan işgal edilmiş olacağına göre, bari onu oraya yönelten dürtü kendisinin miydi? Hayır, şehre gelmiş olmaktan duyulan suçluluk (savunma) kadar, şehrin çekimi de (dürtü) bir başka büyük şiirin damgasını taşıyordu. Dağlarca, 1935:

Mazi köylere benzer, istikbal şehirlere;
Alnımda sarhoş mânâsı bütün güzelliklerin.
Ben yaşamayı severim uzak şehirler için,
Mazi köylere benzer, istikbal şehirlere.
Köyler, ölüme gebe namuslu bir kadındır,
Ki boğar beni onun karanlık yası.
Yanarım yüzüme değerken çocukluk rüyası;
Köyler ölüme gebe namuslu bir kadındır.

Şehirler ve şehirlerin hayat denilen altın piçi,
Sonra gülmek, koşmak, parçalanmak.
Sonra herkesin olmuş sevgililerin tangosundan bir şafak
Şehirler ve şehirlerin hayat denilen altın piçi

Ah ben neler beklerim o şafaktan,
Gençliğim, bir karanlık gibi dağılacaksa bile.
Zevk bir yelken gibi gelir mesafelerden dile,
Ah ben neler beklerim o şafaktan.

Kalabalık, kalabalık, göğsüme değen bir kalabalık.
Başka sözler, başka arzular, başka zevkler sevdası.
Herkesi seyrederken herkesin ömrüyle yaşamak ihtirası
Kalabalık, kalabalık, göğsüme değen bir kalabalık.

Alnımda sarhoş mânâsı bütün güzelliklerin.
Ben yaşamayı severim uzak şehirler için,
Mazi köylere benzer, istikbal şehirlere.

Uyar *Havaya Çizilen Dünya*'daki bu "Şehirler" başlıklı şiiri okumamış olabilir mi? Olabilir. Ama tam nasıl bir okumamaktır bu? Bir işaret, Uyar'ın *Bir Şiirden*'de Dağlarca'ya başlı başına bir yazı ayırmamış, hatta pek az değinmiş olmasıdır. Bir yer hariç: Orhan Veli yazısında, Dağlarca da yine "sebepsizlik, açıklamasızlık" formülüne bağlanır: "Fazıl Hüsnü'nün birdenbire ve izahsız –gerçekten izahsız– şiirinin pek farkında değildir Orhan Veli." İzahsızlık, Uyar' da ve Cemal Süreya'da her zaman güçle, şiddetle de ilişkilidir. İlgisiz kalamayacağımız, ama kendimizi sakınmamız da gereken bir şiirsel şiddet. "Okumak" konusuna dönelim: Dağlarca'nın başta Süreya (artı) ve Ece Ayhan (eksi) olmak üzere bütün İkinci Yeni için taşıdığı önemi düşünürsek, "okumak" ile "okumamak"ın sürekli birbirine karıştığı bir güç alanında bulunduğumuzu söyleyebiliriz. Uyar okumamıştı, çünkü henüz okuyacak güçte değildi; okumuyordu, çünkü bir bakıma çoktan okumuştu: 1930'ların sonundan itibaren *herkes* hissetmiştir Dağlarca'nın şiirini; hissettiğini ondan kaçarken belli etmiştir. *Şehirler ve şehirlerin hayat denilen altın piçi. Sonra gülmek, koşmak, parçalanmak... Başka sözler, başka arzular, başka zevkler sevdası. Herkesi seyrederken herkesin ömrüyle yaşamak ihtirası.* Şehri ilk kez kuran ve kurarken kendisi parçalanan dürtüdür bu "hayat denilen altın piç". Herkes hissetmiş ve kaçmıştır, Fazıl Hüsnü'nün kendisi bile: Daha *Havaya Çizilen Dünya*'da bile belli olan ve *Çocuk ve Allah*'ta iyice belirginleşecek o "süblimasyon" eğilimi de dürtünün dolaysız şiddetinden sakınmanın yoluydu.[10] Külebi'ye de farklı bir ışık düşürür Dağlarca'nın frenlenmiş taşkınlığı. O "dön geri bak", bir yönüyle, şehri kuran arzuyu ehlileştirme, Cumhuriyet programının içine çekiştirme çabasının ifadesidir; ama bir yönüyle de arzuyu kaydetmenin, ideolojik gümrükten içeri kaçırmanın yoludur: Şehre doğru azdırılmış ve hep hedefinden sapmak üzere programlanmış bir arzunun merceğinden bakmaktadır köye.

10. Aynı kitaptaki "Kaybolmak Arzusu" başlıklı şiirden: "Kaybolmak isterim şehirler *arkasında,*/Sesten, gölgeden, arzulardan *uzak.*/...//Kaybolmak isterim şehirler arkasında,/Bir mânâlar dünyasında dağılmak istiyor başım./Kaybolmak isterim bir *yalnızlık noktasında,*/Ki bir yalnızlık noktası yanımda yürüyen arkadaşım." O arkadaş bir yalnızlık noktasıysa eğer, oraya yönelen dürtünün de her zaman çoktan hedefinden uzaklaşmış olacağı besbellidir, kendi hedefine varamamak üzere programlanmıştır dürtü.

Şu halde şehrin kendisi de şehre yönelen dürtü de Uyar'ın oraya gelmesinden önce istimlak edilmişti. Uyar açısından bakıldığında, Dağlarca tehlikesini gizleyen bir örtü-endişe olarak görünür Külebi. İkisinde de kendini çeken, yönelten potansiyel şiirin parlayışlarını görüyor, onlarda gizlenmiş bu kendine ait cevheri çekip almak istiyordu. Ama işte sorun da buydu: o cevheri öylece kendinin kılamazdı; bir yıkım çalışması, sözcüğün bütün anlamlarıyla bir *yeniden-istimlak* faaliyeti gerekiyordu – şiddet uygulamak zorundaydı. "İncil"in dipnotunda söz ettiği tıkanma bununla ilgilidir: "Bu düşünce insana göre değil o yıkım yıkım sarsıntılardan deneye deneye süzülmüş ağır tıkanık ağrılı acılı –artık durulmasını ister– insana göre değil." Önceki şairlerde bulduğu ve aslında kendi potansiyeline ait olduğunu hissettiği cevheri çekip almak, ancak *o cevheri kendinde yıkmakla, kendinde söndürmekle* mümkün olabilecektir. Kendini (yeniden) icat etme tasarısının şiiri sürüklediği tuhaf açmaz budur. Engeli, engellenmeyi ("üç çağın kocaman yatan gölgesi" ya da *Tütünler Islak*'taki formülasyonla "yabancı bir canın yaşarlığı hep köşebaşlarında") içselleştirecek, bir mecburiyeti kendi özgür seçişine dönüştürecektir. Yeni ve daha da sert bir daralma hamlesi demektir bu. "Başaramamak endişesinin *zevkile*" sözünü de böyle anlayabiliriz. Edinilmiş hünerlerden bir bir kurtulmanın hüneridir bu, kendi kazanımlarının içini ağır ağır boşaltmanın zevki. "Ben *yenildim*, öyleyse *ben* yenileceğim." Bu noktada, içselleştirdiği o büyük tıkayıcının emrine girmiştir artık şiir; tıkacı içselleştirmiştir; şimdi tıkayan kendisidir ama, tıkanan şey de sadece kendi yaratıcılığı değildir: tıkacın kendisi de böylece bastırılmış oluyordur.

Bunun tehlikeli bir oyun olduğunu görmeliyiz. Bahisler ve riskler yükselmiş, kayıplar çoktan başlamıştır: Şiire İkinci Yeni'yle girdiği söylenen imgeye, duyusallığa (Attilâ İlhan ne derse desin) bir daha hiç *Arabistan*'daki kadar rahat yaklaşamayacaktır Uyar. Özerk, patlayıcı imge sadece şiirin kendi kendini baştan çıkarmasının, yeni yollara sapmasının aracı değildi; aynı zamanda okuru önce irkiltip sonra da kendine bağlamasının (onu bir "müptelaya" çevirmesinin) aracıydı. Bu aracı elden çıkarmakla okurla sözleşmesini de bozmaktadır. Ama asıl risk öğesi "İncil"in ikinci dipnotundaki o sancılı pasajda belirir: "*Bu düşünce insana göre değil* o yıkım yıkım sarsıntılardan deneye deneye süzülmüş ağır tıkanık ağrılı acılı –artık du-

rulmasını ister– *insana göre değil...*" Bir yanda şiirle öte yanda "insanın" (belli bir tarihsel varlık olarak şairin) yazgıları, bahisleri, iddiaları ve dayanma güçleri de ayrışmaktadır. Ve böyle bir ayrışmanın daha çok kazanç mı yoksa kayıp mı getireceği belli değildir. Şu öngörü bile muhtemel bir kaybın asıl cesametini vermekten uzaktır: "Bilinir hikâyedir bu işin sonunda alışkanlığa varması [...] o yangın sonuna doğru ısıtır bile olamıyor değerini bulamadıkça." Asıl risk, şiirin kendi ölümlülüğünü ("değersizliğini") öngörmesi veya hissetmesi bile değildir: bunu hissettiği anda aslında *çoktan* tükenmiş, sona ermiş olduğunu anlamasıdır. Ama bu oyunda en büyük kozu da aradığını bulamayabilecek olduğunu ve bulduğunda da artık *istemeyebilecek* olduğunu bilmesidir. Oyunun üçüncü sahnesi, kibrin kendi kendisine ancak alçalma ve yoksunluk olarak katlanabildiği bir zeminde cerevan edecektir.

III

"Bir Şarkı Yaparsa Durgunluğundan..."

HER ŞİİRİN HAYATINDA üç şiir vardır: (1) daha önce yazılmış etkili bir şiir; (2) yazılmakta olan şiir; (3) henüz yazılmamış ama yazılabilecek şiir. Geçmiş, bugün, gelecek. Sayfada gördüğümüzün bunlardan ikincisi olduğunu düşünebiliriz, şiirin kendisi, sürekli şimdisi. Ama Salah Birsel'in diyebileceği gibi, bir şiir kendinden ibaret değildir.[1] Güçlü şiirde bir yankılanma olur, şüphesiz sayfadaki harflerle, sözcüklerle, anlamlılık birimleriyle elde edilen ama tümüyle bu gereçlerin oradaki maddi varlığına indirgenemeyen bir iç hareket; çoğu zaman kendini ritimle, kadansla, sesin bükülmesiyle ortaya koyan ama bunlardan da artakalan bir iç çekişme. Güçlü şiir kendini bu çekişmenin sahnesi haline getirir ve kendisi de taraflardan biri olarak o sahnede yer alır; hem sahnedir, hem aktör. Bu çekişme içinde ittifaklar ve roller sık sık değişebilir. Şiirin iç kavgasının en parlak teorisyeni olan Harold Bloom, çekişmeyi en dar çerçevesiyle bir "Oidipal mücadeleye" indirgeme eğiliminde olduğu için, esas olarak iki tarafın ilişkisi üzerinde durmuştur: öncel şiir ve yazılmakta olan şiir. Evet, bir şiirin anlamına katılan farklı şiirleri sayarken, o "asla yazılmamış, ama söz konusu şair tarafından yazılmış olması gereken şiir"den de söz eder – ama bu ihtimal sadece bir "açık kapı maddesi" olarak görünür Bloom'un formülasyonunda, yasanın öbür maddeleri işlemediğinde başvurulacak bir kaçış kapısı.[2] Ve Bloom uygulamada bu teorik ihtimale pek başvurmak zorun-

1. "Bir şiir yalnız o şiire giren değil, bir de girmeyen kelimelerden meydana gelir." Ama bir cümle sonra bu düşünce son derece konvansiyonel bir çerçeveye çekilerek köreltilir: "Bir şiirin güzelliği kendi dışında bıraktığı kelimelerin sayısıyla doğru orantılıdır." Salah Birsel, *Şiirin İlkeleri*, Yenilik, 1952, s. 18.
2. H. Bloom, *Etkilenme Endişesi*, s. 125.

da kalmamıştır. Asıl alışveriş ve çekişme, geçmişle şimdi arasındadır. Gelecek ya da potansiyel, sadece şairin geleceğe kalma ("şiirsel oğullara" sahip olma) tasası olarak belirir Bloom'un çerçevesinde.

Böyle bir tasanın (bir feragat jesti kılığında) Uyar'a da yabancı olmadığını biliyoruz: "yarım yamalak biçimler bırakacaksınız," diyordu, "belki başkaları sever tamamlar." Ama gelecek sadece bir kalıcılık isteği olarak mı girer şiire? *Şair* kendisi göçtükten sonra da yapıtının okunmasını açıkça veya gizlice istemiş olabilir. Oysa *şiirin* böyle bir artakalma isteği olamaz: artakalmak üzere değil, düpedüz orada olmak üzere sahneye çıkmıştır; sonsuz bir geniş zamana kayıtlıdır. Ölümlülükten söz eden bir şiir bile, yazıcısından farklı olarak, kendi faniliğinin bilincinde değildir: bu açıdan kördür yapıt, hissizdir. Ama bildiği, hissettiği bir şey vardır ve bunu bazen şairinden bile daha iyi bilir: henüz her şeyini ortaya koymamıştır, iyi yapamadığı işler vardır, yapılabilecek işler vardır.[3] İşte zaman da iki yönden böyle girer şiirin hayatına: onu kendi geniş şimdisinde rahat bırakmamak üzere. Zamanın iki kutbu da ancak şiirin güncel sahnesinde rol aldıkları ölçüde gerçeklik kazanırlar. Şiirin kalmak istediği bir gelecek yoktur, sadece varmak istediği bir geleceği, bir potansiyeli vardır. Tıpkı, dönmek istediği değil de unutmak istediği bir geçmişi, bir mirası olduğu gibi.

Roller her zaman çok ayrışmamıştır ve ittifaklar da değişebilir. Uyar'da başlangıçta tek bir şiirsel fail vardı, kendini epeyce aşınmış bir ironiyle daha önceki şiirden ayrıştırmaya çalışıyordu (kısmen "ciddi" şiirden ve daha çok da "İstanbul bahçelerindeki kızlar"dan söz eden şiirlerden).[4] Kendinden iki dönem önce yazılmış şiire ken-

3. Şiirin bu "bilgisi", Derrida'nın kullandığı anlamda, bir *eklenti bilgidir*. "Şairinden bile iyi bilir" demek yerine, "*ancak* şairinden *daha iyi* bildiği zaman bilir" demeliyiz. Şiirin kendine ait bir bilgisi yoktur, ancak şairine *rağmen* bilmek zorunda kaldığında bilir. Şüphesiz, bu bilgi öldürülebilir, söndürülebilir. Hem şair tarafından hem de okurlar tarafından.

4. *Arz-ı Hal*'deki ironik ifadenin ve *Türkiyem*'deki "Anadolucu" tavrın nesirdeki tam karşılığını, Uyar'ın belki de yayımlanmış ilk yazısı olan "Şiir Üzerine Mektup"ta (1950) buluyoruz. Bir "doktor bey"e ve onun üzerinden de Hamit, Cenap, Haşim ve Yahya Kemal gibi "bir sürü o muazzam, devâsâ şairlerimize" seslenmektedir: "Siz bir büyük şehir çocuğusunuz. Ben de öyle. Yalnız aramızda bazı farkların bulunduğunu daha konuşmamızın başında anlayıverdik. İkimiz de Anadolu'yu burada tanıdık. Fakat ben sadece tanımakla kalmadım. Sevdim de [...]

dinden bir dönem önce yazılmış şiirin silahlarıyla ve DP iktidarının CHP'den devraldığı resmi ideolojiyle karşı çıktığının çok farkında görünmemektedir bu evrede. Ama bir noktada bunun bir şiir olabileceğini, çünkü *başka* bir şiir olabileceğini sezmiş olmalı: Külebi'ye maruz kalmış olmalı.[5] "Memleketçiliğin" hazır ve ezbere bir program değil de bir suçluluk, bir huzursuzluk olarak yaşanmaya, demek yaşanmaya başlaması da sanırım bu müdahaleyle başlamıştır. Suçluluk bir *içsel* ayrışmaya işaret eder: sadakatle istek arasında, kalmakla gitmek arasında. Roller de belirginleşmeye başlar: Onu çeken bir gelecek vardır, şiiri bekleyen bir potansiyel; karşı uçta kıskanç bir geçmiş durur, onu tutan, kalmasını isteyen. Yazılmakta olan şiir bu noktada taraf değiştirmeye, kendi potansiyeliyle ittifak kurmaya başlar; o potansiyeli geçmişin, mirasın, töre'nin gözeti-

---

Yeni şiirimiz her şeyden evvel, memleketin ve Anadolu'nun şiiri olmak yolunda ve kaygısındadır. Benim gibi düşünen her şair, sanatkâr, bu memleketin kalkınmasında kendi omuzlarında da ufak bir yük taşımanın sorumluluğunu duymakta ve bundan zevk almaktadır. Köyümüz ve köylümüz, böyle hiç de azımsanmayacak sefalet ve cehalet içindeyken, hâlâ, Boğaz'ın gümüş suları üzerinde ve sedef mehtap altında bir sızlama, zamparalığa çıkmış, bahtiyar fânilerin mısralarını, maceralarını okumak, yazmak ve bunların sanat, şiir namına ve iyi niyetle de olsa müdafaasını yapmak, ya çok iyimserliğe veya (affedersiniz bence) geniş bir lâkaydi ve vurdumduymazlığa delalet eder [...] Hem sonra, 'bir uykuyu cananla beraber uyumak' veya 'ilahi adalar' nerede, şu üçüncü mevki kompartımanından görülen kuru manzara nerede" (*K.U.*, s. 18-9). İroninin yetersizliği, sadece karşı tarafla alay etmek için kullanılmasında (o son cümle ve "af edersiniz") ortaya çıkıyor. İş kendi görüşünü belirtmeye geldiğinde bir Demokrat Parti milletvekili adayı gibi konuşmaktadır genç şair.

5. Külebi'nin Uyar'ı hem uyardığını, hem canını yaktığını hem de sonuçta tatminsiz bıraktığını erken tarihli (1955) bir yazıdan anlıyoruz: "Ya ustaların hali? O daha başka. Hem kendisini, hem çevresini aldatmak için yazacaktır artık. Anlayışının, ustalığının rahatına ermiştir [...] Taze bir örnek vereceğim size: *Yeşeren Otlar*. Cahit Külebi'nin *Rüzgâr*'dan ve *Yeşeren Otlar*'dan sonra önümüzdeki günler için neler yazacağı aşağı yukarı kestirilebilir. Bir 'Ağustos Tahmini', bir iki ağlamaklı aşk türküsü, bir iki ufak tefek süslü şey. Hep o değişmez huzura varmış, artık kalıbını bulmuş ve o kalıpta yitip kalacak deyiş, benzetme, düşlenmeler." Bundan on dört yıl sonra Tomris Uyar'la eşi hakkında yapılmış bir söyleşideyse şu soruyu ve cevabını okuyoruz: "*Peki sizin izlenimlerinizce eşinizin en çok sevdikleri?* [...] Kutsal inançlar dışında, şimdi aklıma geliverenler: Lorca, arkadaşı Mithat, Cahit Külebi'nin şiiri, bütün pehlivanlar, çocuklar, eşkıya, kedi, çift cepli gömlek, ucu sivri kurşun kalem, votka, sigara, patlıcan kızartması..." (*K.U.*, s. 26 ve 588-9). Bu iki tarih arasında Uyar'ın *Bir Şiirden*'deki Külebi değerlendirmesi yer alır.

minden kurtarmaya çabalar. Ne yazık ki başlatıcı etken, "Külebi", bu ayrışmanın iki ucunu da kaplamıştır: hem devraldığı mirası göstermektedir Uyar'ın şiirine, hem de varabileceği yeri. Bir sıçramayla aşmak ister bu açmazı: Adile'nin ağır perdeli yatak odasına düşer, bunun bir "zamparalık" olmadığına kendini inandırmaya çalışarak. Şu var ki, "Külebi" bahsinde yaşadığı çifte açmazın bir benzerini (belki daha hafifini) "Dağlarca" figürünün çevresinde burada da yaşayacaktır: onu o yatağa iten de yatağı daha önce buruşturmuş olan da aynı faildir (isteyen, "Dağlarca" eriyiğinin içine Bilge Karasu, Vüs'at O. Bener, belki Metin Eloğlu, belki Attilâ İlhan, hatta Sait Faik isimlerini de katabilir). Tam burada kalmıştık geçen bölümün sonunda: Yazılmakta olan şiir, vardığı yerin yabancılığından irkilerek tekrar geçmişe (ama "kendi" geçmişine) dönmek, "Akçaburgaz yalnızlığına" sarınarak dinlenmek istiyordu. "Ama olmuyordu. Kendisi vardı." Ama hangi kendisi, mirasınki mi, potansiyelinki mi? "Kanlı Oyun" parçasının belki de kitaptaki en keskin şiir olmasının sebebi budur: Yazılmakta olan şiir, şiirin "ego'su" diyelim buna, hem mirası ("süper-ego") hem de potansiyeli ("id") korumak adına, ama özellikle ikincisini "diri" tutmak adına, en azından bir süreliğine ikisini de unutmaya karar veriyordu. Potansiyelin adının konulmayacağı, karanlık ve ne kadar süreceği belli olmayan bir tünelin sonuna ertelendiği bir eşikteyiz. *Türkiyem* ile *Arabistan* arasındaki eşiğe seçilme / tanınma geçidi adını vermiştik. Şimdi girilen bir yalnızlık geçididir, tanımanın da tanınmanın da askıya alındığı bir solipsizm geçidi. "Bu türküye kimseyi katmıyorum," kendimi bile. Bu ikinci daralma ve çile evresinde, şiir de kendi yolunu şairinden bağımsız olarak çizmeye çalışacaktır.

■ ■ ■

Fark büyüktür. *Türkiyem*'deki ilk daralma adımında bu çileciliğin bazı alıştırmalarını görmüştük ("batak sazlıklar"). Ama işin daha en başındaki bu çekilmenin içine, sonradan gelecek olan açılımın hevesi çoktan sızmıştı. Yine *Türkiyem*'deki "Şimdi Bir Ürüzgâr Geçer" şiirinde, geçeceği bilinen bir çocukluk hastalığı tadındadır sancı: "Şimdi bir rüzgâr geçer kavaklardan / Saplı'nın hanındaki. /

Hancı ısınır, yolcu üşür yalnızlığında, / Bir uzun iç çekiş büyür dağlara doğru / Bu son gecesidir artık ağladığımın, / Bırakın yeniden üzüleyim / İçimdeki yıllanmış meraklardan." Bırakın da *son bir kez* daha üzüleyim, der gibidir, o yıllanmış meraklar beni öteye taşımaya başladı bile. Ama *Arabistan*'ın sonuna doğru beliren ikinci daralma hamlesinde bu ilk safdillik kaybolur. "Bilgi" artmıştır; kendi içsel ayrışmaları arasında gerildikten, gidip geldikten sonra, artık zorluğun farkındadır şiir. Ama *zorluğun* farkındadır. Berraklığın değil, bulanıklığın bilgisi. *Tütünler Islak*'ın başlarındaki "Yavaşça Oluyor Ellerime" şiirinde, metnin geri kalanıyla ancak çok ufki bir ilişkisi olan ve iki çizgi arasına alınmış şu dize, yeni programın anahtarını verir: "–hiçbir şey eski açıklığında değil ki–". Karşı tarafı rahatsız etmenin (aslında karşı tarafın baskısından kaçınmanın) tekniği olarak ironinin, bir söz sanatı olarak ironinin faydasızlaştığı da böylece ilan edilmiş olur: Sanatlı sözün tercüme edilemeyeceği bir düz anlam, bir "eski açıklık" bulunamıyorsa, o zaman ironi de "öznel" niyetten "nesnel" durumun kendisine sıçramış olur – hiçbir şey ironik değildir, çünkü her şey ironiktir. "Kuşyemi" sınırlı işlevini yitirir: aslında yoğunlaşma anlamına geldiğini kolayca anladığımız bir küçülme yeterli değildir artık. Birbiriyle ilişkili iki manevra öne çıkacaktır bu yeni evrede: radikal bir boşalma ve nerdeyse melâmice bir zillet alıştırması. Şu dizeler, *Arabistan* döneminde yazılmış ama kitabın ilk basımına alınmamış "Dünyada" başlıklı şiirden: "Her sabah bir intihardır çıkışlarım, dünyada / ... / Bir nehir çoğalır giderdi sıkıntımızdan / Bir kent bu yüzden büyürdü, dünyada / Bir ihtilâl ölüverirdi birden bizde / ... / *Sakın kapanma, dur, ey şuramda beni boşaltan delik.*"

Tütünler Islak bir büzüşme imgesiyle açılır: İlk iki parçanın başlığı "Çok Üşümek" ve "Uyanınca Üşümek"tir. Ama *Arabistan*'ın uzun şiirleriyle bu kitap arasındaki duygu farkını belki de en iyi "Ellerimde Bir Çalgı" başlıklı nesir parça ortaya koyar. Bazı cümleler seçiyorum: "Dağıtır iğrentimizin rüzgârı dağınık suratları. Bir hadımlar sonuçsuz yatmalarına dururlar [...] Pul pul dökülür iğrentimizin göğü. Atlar, tayfalar, ağaçlar kendi dişileriyle birleşirler... Kanın!.. Senin kanın, uzatır yapışkan bir geceyi bir tabakta. Boyum uzar, tırnaklarım kirli, tütüne alışmışım, geri çeviremem[...] Büyük ölümün azı dişleri takırdar uzakta. Kopkoyu bir sislerin içine dala-

rım. Ne varsa bunda, böyle başkasız olmakta. Kopkoyu bir çirkin denizlerin içine dalarım". Şiir sanki gönülsüzce ama aslında bilerek "başkasız" kalıyordur: "kopkoyu sisin" içinde başka kimse belirginleşemeyecektir. Koyu sis, "kopkoyu bir *çirkin* denizler" aracılığıyla "iğrentiye" bağlanır. İğrenme son derece "fiziksel" bir duygudur ve esas olarak yutmayla, içleştirmeyle ilgilidir. Görme duyusunun payı sınırlıdır burada: Uzaktaki bir görüntüden iğrenmeyiz; iğrenti uyandırması için fazla yakına gelmesi, görme duyusundaki asgari mesafeyi ihlâl etmesi gerekir: bize *bulaştığını* hissetmemiz gerekir. Yukarda paradoks gibi görünmüş olabilecek bir bağlantının açıklaması da burada ortaya çıkıyor: Şiddetli bir "içselleştirme" nasıl olur da aynı anda bir "boşaltma" hareketiyle eşleşebilir? Söylemek bile fazla, iğrenmenin nerdeyse otomatik sonucu şiddetli bir çıkarma / boşaltma refleksidir, bir *arınma* ihtiyacı. Uyar, üstlendiği zorlaştırıcıları fazlaca içselleştirmiştir ve şimdi bir boşaltıma ihtiyaç duymaktadır. İğrenme motifini üstlenen başka şiirler de var kitapta. "Islaktı Tütünlerle Sülünler..."den:

> Bu karanlık bir şeydi!.. Bu karanlık bir şeydi!.. Bu karanlık bir şeydi!.. Ne iyi!.. Kara bir yapıların ve ıslak sülünlerin önünde duygunluğuma bir şeylerin değindiği.
>
> Islak bir halat atarlardı, boynuma, ıslak, iğrenirdim. Ne iyi!.. Yalnızlıksız bir ıslak halat, suları beni ıslatan. Bu boşluk kaç kez kadın, kaç kez erkek. Kirletilmiş, ıslak yatakların altına gizlenerek bir ıslak kedinin yavaş yavaş tüylendiği. Bu karanlık bir şeydi. Ne iyi!.. Islak bir kadının etimi sevindirdiği. Bu karanlık bir şeydi. Yaşanan!..
>
> [.......]
>
> Ölüm tadında değil yattığımız. Bir süs, belki çocuksuz bir süs, sabahları her şeyimizi utandırır. Bu karanlık bir şeydi. Ne iyi!.. Karanlık bir şey ne iyi. Bir yalvaçın sabırla ağzıma su verdiği...

İlk göze çarpan (ve bu metni *Arabistan*'ın uzun şiirlerinden ayıran) özellik, bağlamın silinmiş, öykünün ufalanarak birtakım negatif duygu belirtilerine çözülmüş olmasıdır. Cinsellik şefkatten koparak hazla iğrentinin birbirini beslediği bir mazohist egzersizi andırmaya başlamıştır. Çile kavramına başvurmak zorundayız: Bir sayıklamayı andıran bu söylenmenin içinde tonu belirleyen söz, tespih çeker gibi (ya da sivri bir cismi boyuna kendi etine batırır gibi) tekrarlanan o "ne iyi!" ünlemidir – karanlık ne iyi! iğrenme ne iyi! utanma

ne iyi! Ama tümüyle edilgin bir tavır da değildir bu. Şiirin devamında bir "*yengici* sıkıntı"ya değinilir, *yenilgici* değil: "Ey benim yengici sıkıntım!.. Uzun boylu ve ıslak atların bilmem nerelerden kişnediği... / Sen yitme!.. / Sen yitme!.. / Büyük ıslantımı besle... / Sen yitme!.. / Onlar gibi kal, sülünler gibi kal, ıslak donlar gibi kal!.. / Sen kaldıkça!.. / Bu karanlık bir şey. Ne iyi!.. / Sevmemek, tozlu, ıslak halılara uzanmak... Eski, çuval, tüyler, ırmakların çamurlar çamurlar çamurlar çamurlar çamurlar getirdiği... / Sen kaldıkça..... Ne iyi!." Etkin değilse bile, tümüyle edilgin bir tavır da değildir çile. Reaktif bir tavırdır: ilerdeki bir etkinliği kolluyordur.

İğrenme, kitaba adını veren şiirin ana motifi olsa bile, *Tütünler Islak*'ın asıl doğrultusunu "arınma" düşüncesi belirler. Arınma bir "ölü" figüründe cisimleşir, *ölümü sürüp giden bir ölüdür* bu, önce coşmuş sonra yorulmuş, sönmüş, durmadan sönecek bir figür. Kitabın son iki parçası bu figüre adanmıştır. Şu dizeler, "Övgü, Ölüye" başlıklı şiirden:

Yorgun bir asker
kılığında ayakların vardı. [...] Numarası bir kalıba uygun ama
rahatsız. Başta sabırsız ve kahraman. Sonda
geceyi uzun uzun bölen ve sonuna gitmeyen.
Öbür ayakları kışkırtmayan. Sakalları artık
tükenmiş uzamaktan.

[.........]

Ölü,
ölüye neresinden yanaşmalı. Donuk ve çekici, sonsuz
ölü. Bütün kumsalların ve asfaltların ve
karantinaların, yeleklerin ve saat köstеklerinin,
gölgelerin ölüsü. Bulaştığımız bir şey. Her yönü
limon mu kokardı? Vardı...
ölü vardı. Şakayı sevmeyen insanların, dağlara
çıkmayı tasarladığı, balıkları ve tuğlaları
üstüste koymanın sevincine vardığı zamanlardı,
ama ölü vardı, ölü.
bitmeyen bir büyük akşamdı, kurtulamadığımız
ondan, ne bulursa, donukluğuyla, bilgeliğiyle,
ne bulursa hinliğiyle karalardı. O artardı.

Bir teknenin sintine suyu olarak düşünebiliriz bu sürüp giden hep biraz uzakta kalan ölüyü: Tekne suyla dolup fazla ağırlaştığında batacak, ama sintine suyu tümüyle boşaldığında da fazla hafifleyecek ve dengesini yitirip savrulacaktır. "Övgü, Ölüye"de metnin önceki kısımlarından noktalarla ayrılmış son dize (başlı başına bir kıta gibi) şöyledir: "Gemilerin uzun uzun taşıdığı bir ölü..." Bu imgenin bir yakın türevi de *Her Pazartesi*'de belirir: bir çile mekânı olarak teknenin su kesimi. "Bir Duymak" başlıklı şiirden: "Eylül karmaşası!.. // bir solgun geminin su kesiminde, / kendisi hatırlanan bir soğuk, bir soğuk ki, / ve etlerin / sonuçsuz bir ayaklanmaya yöneltildiği bir akşam, / bir akşam ki / ... / Kalabalıklar ve dönemler ve / arınıp gitmeye çalışan bir ölü / o solgun geminin su kesiminde."

Sanıyorum şunu öne sürebilecek durumdayız: *Tütünler Islak*'ın "ölü" figürü, bu evrede, bir "kuşyemi" eşdeğeridir. Yokolan bir ölü değil, süren, kalan bir ölüdür bu; yok olmanın az berisinde, şiirsel öznenin şiirden kopmaksızın geri çekilebileceği son çizgiyi temsil eder. Bir ısrar ve yoğunlaşma noktası olduğu kadar, bir sahicilik güvencesidir: Sahte değişimin, nafile tamamlanışın inkârı. Bu motifler, "Övgü, Ölüye" şiirinden de çok, *Tütünler Islak*'ın en güçlü parçası olan "Terziler Geldiler"de belirginleşir. Terziler bazı ölümlerin olduğu bir şehre gelmiş, "Şarkılara başla[mışlardır] ölmüş olan bir at için":

"Ey artık ölmüş olan at! –dediler–
Ne güzeldi senin çılgınlığın, ne ulaşılırdı!
Sen açardın,
[............]
Senin karaya boyanırdı koşuşun
Uyandırırdı bütün karaları ve denizleri.
Çılgın kişnemeni duyardık sonsuzun yanıbaşından
[............]
Seninle öteleri ansırdık.
[............]
Şimdi dar dünya
Ölümün büyük hızı kesildi
[............]
Ey artık ölmüş olan at! –dediler–
En güzeli oydu işte, yüzünün

savaşla ilişkisi.
Boydanboya bir karşıkoyma, denge
ve istekli bir azalma. Onu bilirdik.
O ağaç senin kanınla beslenirdi,
hepimizi besleyen.
Bir ülkeyi yeniden yaratırdı şaşkınlığımız
senin karşında,
alışverişin, alfabenin, iplik döküntülerinin ve
her şeyi düzeltmeye kalkışmanın yok ettiği..."

Mitolojinin şiir atı Pegasus mudur bu? Onu seyredenlerde yol açtığı "şaşkınlık" bir ülkenin "yeniden *yaratılmasını*" sağladığına göre böyle de düşünebiliriz; "sonsuzun yanı başından" gelen "çılgın kişnemesi", terzilere "öteleri ansıtmaktadır." At şimdi ölmüş, onun "çılgınlığının" yerini terzilerin toplamaya uğraştığı "iplik döküntüleri" almıştır. "Yüzlerce odalarda yüzlerce terziler, pencerelerini kapadılar / Parmakları uzun, kurusolgun yüzleri sararmış, eskimiş durmaktan / Yitik saat köstekleri, titrek ve sabırsız yorgun bacakları / [...] / Terziler geldiler, Ateş ve kan getirmediler. / Hüzünleri kan ve ateşti ama. Uğultulu bir şey / [...] / Bütün odalara dağıldılar. Sürahiler tozlu, pabuçlar kurumuş yerlerde kırpıntılar, / [...] / kasıklarına kadar çıkmış, en ufak bir ölüm bile yok. / Tarafsız bir aşk çağlıyordu onların solgunluğunda / [...] / Terziler geldiler. Durgunluktu o dökük saçık giyindikleri / Yarım kalmışlardı. Tamamlanmadılar. Toplu odalarını sevdiler. / [...] / Kestiler, biçtiler, dikmediler ve gitmediler, / iğnelerine iplik geçirip beklediler".

Gözden kaçabilecek bir takası belirginleştirmek amacıyla şiirin akışını ters çevirdim (şiir terzilerin durumunun anlatılışıyla değil, at için söylenen şarkıyla bitiyor, son dize "her şeyi düzeltmeye çalışmanın yok ettiği" cümlesidir). Şiir aslında romantizmin "yitik altın çağ" kalıbına uygun görünür: Nesirleşmiş bir dünyanın "durgun" sakinleri, ölmüş şiir atına ağıt düzmektedirler. At sanatsa terzilik zanaattır. Ama gizli yer değiştirme de daha bu noktada başlamıştır: Atın şarkısını şairler değil, zanaatkârlar söylemektedir. Şiir, altın çağın değil, *yitirilmiş* altın çağın şiiridir hep: Şiirin altın çağına geç kalmak, şiirin varlık koşuludur. Bu yer değiştirme atı da etkiler: "Boydanboya bir karşıkoyma" atın yüzünde "istekli bir azalmayla" dengelenir – hem azalma isteği, hem isteğin azalması. Pegasus da

şiir-sonrası çağın "durgun, solgun" zanaatkârına benzemeye başlamıştır. Ama Pegasus terzileri andırmaya başlarken, terziler de onun niteliklerini usulca gasp etmeye yönelir. Ateş ve kan getirmemişlerdir ama hüzünleri kan ve ateştir, "uğultulu" bir şeydir. Şiir atının coşkusunu, çılgınlığını kendi durgun hüzünleriyle tekrarlıyorlardır. Ve coşkuyla aynı şiddette bir etkiyi hüznün daha küçük, daralmış imkânlarıyla elde ettikleri için de aslında bir adım öndedirler.

Bu şiirin anahtarı kitapta daha önce yer alan "Yavaşça Oluyor Ellerime" parçasının sonunda verilmişti. "Hiçbir şey[in] eski açıklığında" olmadığının belirtildiği bu şiirin yine nokta noktalarla ana metinden ayrılmış son kıtası şöyledir: "Bir denizin yanında nedir ki bıyıklı ve saçları dökülmüş bir adam, / kötü bir alışkanlıktan başka nedir bir adam..." Sürekli gelgiti ve akışıyla deniz yaratıcı enerjidir, asıl yaratış kaynağı; adamsa ancak bazı yaratıların, artık kötü bir alışkanlığa dönüşmüş bazı ürünlerin sahibi ("alışkanlık" terimini, "Efendimiz Acemilik" denemesiyle "İncil" şiirinin dipnotunda edindiği anlamdan bağımsız olarak okuyamayız). Bir mecaz-ı mürseldir bu, bir metonimi. Deniz bütünse adam parçadır; deniz sebepse adam sonuç. Uyar'ın fotoğraflardan bildiğimiz çehresini de çağrıştıran bu "bıyıklı ve saçları dökülmüş" adam denizin karşısında kendi kendini küçümsüyor, bir hiç olduğunu ilan ediyor gibidir. Ama bu metonimide alttan alta bir ters akıntı, bir ters niyet de sezilmiyor mu: Vurgu adam üzerindedir; adamın hiçliği söylenirken bile yine de adamdan söz edilmiş olur (deniz sözcüğü bir kez, adamsa iki kez geçer); deniz adamın kendi hiçliğini oynayacağı sahnenin dekorudur sadece. "Pegasus ve terziler" ilişkisi de bu mecaz-ı mürselin daha geniş ölçekte tekrarıdır. İkisinde de geç şair kendi şahsında aslında Büyük Önceli, Büyük Tıkayıcıyı tasfiye etmeye çalışır, onu önce içerip sonra boşaltarak.

Terziler, "seninle öteleri ansırdık" diye sesleniyorlardı Pegasus'a. Öteleri ansımak? Ama kişi ancak daha önce gittiği bir yeri, yaşadığı bir şeyi hatırlamaz mı; hatırlamanın nesnesi her zaman geçmişte kalmış değil midir? Öyleyse o "öteler" de (ve onunla birlikte "sonsuz" da) terzilerin zaten yaşayıp yitirdiği bir deneyim midir? Uyar'da böyle bir inanç olduğunu yadsıyamayız; *Her Pazartesi*'nin sonlarından *Divan*'a ve *Toplandılar*'ın ilk yarısına kadar süren bir "mesiyanik coşku" evresinde daha da belirginleşecektir bu inanç.

Ama bu daralma evresinde hatırlama esas olarak çileci temrinlerle, *tekrarla* ilişkilidir. Hatırlamayla tekrarın bağını Kierkegaard kurar: "Tekrar ve hatırlama aynı harekettir, ama zıt yönlerde. Çünkü hatırlanan şey olmuştur, geriye doğru tekrarlanır; oysa gerçek tekrar, ileriye doğru hatırlanır." Tekrarın görevi, "insanın parmaklarının arasından kayıp gidebilecek" bir heves olan "umut"tan ve vakitsiz, fazla erken ve dolayısıyla "hemen eskiyecek" bir "yenilikten" korumaktır. Neyi korumak? Hayatı, daha somut olarak da bugünü, *bugünün gelecekle bağlantısını*: tekrarın bir "içkinlik değil, bir aşkınlık olduğunu" da belirtir Kierkegaard.[6] Şimdinin sonraya açıklığını korumak için o vakitsiz yenilik hevesinin, erişme ve bulma yanılsamasının bir yana bırakılması gerekir: gelecek ancak ertelenmekle korunabiliyordur.

Her zaman böyle midir bu; yanılsama ve düş kırıklığından kaçınmanın bedeli hep gergin bir bekleyiş halinde kalmak mıdır? Kierkegaard gecikmenin ne demek olduğunu en iyi hisseden yazardı belki ("sıkı çalışan, kendi babasını da dünyaya getirir") – ama kendi düşüncelerinin de bu gecikmeden türediğini, ona karşı bir savunma olduğunu görmeye yanaşmıyordu. Yeni gelenin yolu önceden gelmişlerin "kocaman gölgesiyle" karardığında devreye girer tekrar ve bekleyiş. Şiirdeki "geleceğe doğru hatırlamanın" işlevini de böyle anlamalıyız: bir ertelemedir, mühlet kazanmaktır, henüz erişmediği bir geleceğe bir işaret bırakmaktır. *Arabistan*'da erişmeyi ve bütünlenmeyi denemiştir, başaramadığını şimdi görüyordur Uyar: "Terziler geldiler... Yarım kaldılar. Tamamlanmadılar." Ve işte "beklemek" motifi de şiirine bu noktada girer: "Kestiler, biçtiler, dikmediler ve gitmediler / iğnelerine iplik geçirip beklediler." Kestiler, biçtiler *ama* dikmediler ve gitmeyip beklediler: Yarım kalmayı üstün bir "acemilik" tekniği olarak benimsediler. Çile gergin ama sabırlı bekleyiştir Uyar'da. Görevi de zamanın baskısını hafifletmek ve böylece kendi potansiyeline bir korunak sağlamaktır.[7] Zaman iki

6. Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling / Repetition*, Princeton University Press, 1983, s. 131, 132.

7. Süreya'da da benzer bir gereç vardır. Asıl önemli tarihin bir öncesine çekilir hep: "İkili, diyordu bir ses, ikili olsun; ikişer ikişer yan yana getirdik sevdiğimiz adları: Hasan ile Hüseyin'i, Üsküdar ile Kadıköy'ü, Nâzım ile Hikmet'i, Harp ve Sulh ile Kelile ve Dimne'yi [...] 1847 ile 1916'yı; zakkumun verdiği deli bal ile

uçlu bir tehdittir burada. Geçmiş, gecikmişlik demektir; gölgedir, "her köşebaşında yabancı bir canın yaşarlığı." Gelecekse kendi potansiyel şiirinin barınağıdır, ama o şiiri *şu anda* yazmakta olduğuna inandıramaz kendini. Buna inandığında şiir de biter; çünkü o şiir ancak bir kez, ilk ve son kez yazılabilir: Yazıldığında da, ama ancak yazıldığında, aslında yazılmamış olduğu, çünkü yazılamayacağı anlaşılmış olacaktır.

Bu yeni daralma hamlesinde, yazılmakta olan şiirle potansiyel şiirin öncel şiire karşı ittifak yaptığını söyleyebilir miyiz öyleyse? Hayır, ittifaktan çok bir koruma, saklama, gizleme çabası vardır burada: öncelin baskısına karşı kendini de potansiyelini de korumak için, böyle bir potansiyel hiç yokmuş gibi davranmak zorundadır. Kendini hem geçmişe hem de geleceğe karşı körleştirmek, *solipsizmi* bir dayanma tekniği olarak benimsemek zorundadır. Bu tavrın ön belirtilerini *Arabistan*'da bulmak mümkündür. Daha kısa Yekta şiirlerinden birinin başlığı bile temel niyeti ortaya koyar: "Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur." Kendi yalnızlığını yüceltmek için diktiği tapınağın tek rahibi olacaktır. "Bu benim gerçeğim. Durmayıp şarkı söylemek. / Durmayıp yalnız kalıyorum. Ufacık, yeşilli adalarda. / Yalnız kalmaya savaşıyorum. Kadınlarla. Erkeklerle. Çocuklarla. / Tarihlerle, Bilimlerle, Kalabalıkla savaşıyorum. / Büyük tapınaklar kuruyorum. Kara taştan. Kalın arabalar koşuyorum / Kendim girip tek başıma tapınıyorum. Yaralarımı sarıyorum. / Birden bir yerden o ışık. Bir yerden o ses. / Artık sana attığım temeller tutmuyor. / Çünkü sen hiç yoksun. Hiç olmadın." Ama solipsist deney bu noktada henüz bir temennidir. "Sen yoksun, hiç olmadın" derken bile, yadsıdığı şeyin varlığını (bir zamir olarak) kabullenir. Bir bileşimdir, yadsınan: kadınlar, erkekler, çocuklar: okurlar, önceller ve ardıllar. Ama hepsini dışlayabilmek için önce bunları içselleştirmesi, dışarda kendi faaliyetinden ayrı bir şey bırakmaması gerekir. Bu evrede henüz gerçekleşemez bu. Dışardan gelen "ses" ve "ışık" Yekta'

---

batı bağlarının lepiska bilgeliğini..." Ya da şu dizeler: "Elif Lâm Mim. Yirmi üç haziran dokuz yüz altmış yedi / Bulanık atmosferin içinde gözlerim sımsıcak; / Yel değirmeni'nden denize sarpa sararak inen bir sokakta / Vakit tamamdır diyorum. Ve sokağın sesi // Diyor ki değil daha / Vakit var daha." (İkisi de *Beni Öp ve Sonra Doğur Beni*'den.)

nın bir solipsizme kapanmasını engeller. Çünkü benliği de hâlâ bu içselleştirdiği şiir dünyasından (önceller, okurlar ve ardıllar) oluşmaktadır. "Kara Taştan Tapınak Mezmuru"nu izleyen "Atlıkarınca"nın epigrafını hatırlayalım: "Tel cambazı istiyordu ki dünya istediği gibi olsun. Bile bile aldanmaya vardırıyordu işi. Ama olmuyordu kendisi vardı." Dünya kendi isteğinden, kendi benliğinden ibaret kalamıyordur, çünkü kendisi de kendisinden ibaret değildir.

Bir yanlış anlamadan kaçınmamız gerekir. Yalnızlık bir çıkış noktası değildir Uyar'da: bir hedeftir, bir "ceht". Solipsizm de bir mantıksal yanılgı olarak kalamayacak kadar hesaplı bir sağ kalma çabasının, bir mücadele tekniğinin adıdır. Öyle bir mücadele ki, içerdiklerinden kurtulmak adına kendinden de vazgeçmesi, kendini boşaltması, kendini görememesi, tanıyamaz olması gerekiyordur. Solipsizm geçidi karanlık bir tüneldir. Uyar'ın "Ozanın İşi" denemesinde söyledikleri de bu tünel ânına denk düşer: "Bütün savların tersine, öyle sanıyorum ki bir ozan da (bazı genel eğilimler, ilkeler dışında) çoğu zaman, ne yazacağını bilmemektedir [...] Ozan nasıl yazacağını bilmez, her zaman, sonunda nasıl yazmış olduğunu görür [...] O da çoğu zaman, herhangi bir okuyucu gibi, pek inandığı, ama ancak bazı yönlerini kavrayabildiği bir şiir karşısındadır" (*K.U.*, s. 101).

Bu sözler, 19. yüzyıl sonunda Dilthey, Simmel ve Bergson gibi filozofların yazılarında öne çıkan bir fikrin, "deneyim olarak şiir ve şiir olarak deneyim" fikrinin özlü bir ifadesi sayılabilir: Şair işe başladığında zaten hazır olan bir programın, bir niyetin uygulaması değildir şiir; başlangıç açısından baktığımızda, sonda ortaya çıkan şeyi tanıyamayabiliriz. Ama Uyar'ın formülasyonunda deneyim kavramının sorunlu, gölgeli, çelişkili yönleri de açığa çıkmaktadır. Deneyimi yücelten bütün o "yaşama felsefesi" geleneğinin son büyük temsilcisi ve eleştirel yorumcusu olan Gadamer, Almanca terimin fiil halinin (*erleben*) "bir şey olurken hâlâ hayatta olmak" anlamına geldiğini belirtir: "Şu halde deneyim sözcüğü de gerçek bir şeyin kavranışındaki *dolaysızlığı* ima etmektedir; [deneyim konusu olan şey şunlardan farklıdır:] kişinin bildiğini varsaydığı, ama –ya başkalarından alındığı, söylentiden devşirildiği ya da çıkarsamayla, tahminle varıldığı veya hayal edildiği için– kendi deneyiminde bir tanıklık bulmayan şey. Deneyimlenen şey her zaman *kişinin kendi-*

sinin deneyimlediği şeydir."[8] Çelişki bu altını çizdiğim terimler arasında ortaya çıkar: Deneyimin dolaysızlığının sorunsallaştırdığı şey tam da bu kendilik veya özdeşlik halidir. "Bir şey olurken orada olmak" – ne var ki sürece başlayan kişi ile sonunda hayatta kalan kişi birbirini tanıyamaz hale geliyor, ortaya en azından iki farklı özne çıkıyordur. Gadamer *erlebnis* kavramının 19. yüzyılın biyografi yazınıyla birlikte kök saldığını da belirtir; ama maruz kalınan deneyimin şiddet ve yoğunluğu, biyografik özdeşlik ve devamlılık düşüncesini zora sokmaktadır.

Çelişkinin kaynağında deneyim kavramının Romantik soyağacına kayıtlı "kişisel deha" veya "özgünlük" fikriyle bunun daha sonraki radikalleştirilmiş türevi olan "kendi kendini yaratma" tasarısı vardır. Bunların esas olarak bir tarihsel gecikmişliğin *reaktif* ifadesi olduğunu biz artık görüyor olabiliriz – geç gelenin kendisi görmemek zorundadır, yoksa başlayamaz. Ama çalışmaya başladıktan sonra, tam da bu çalışmaya "pek inanmaya" başladığı noktada, yalnız olmadığını da sezmeye başlar – *yabancı bir canın yaşarlığı hep köşebaşlarında.* O canları içselleştirmeye, içererek tasfiye etmeye yönelir. Ama içerilmiş başkalık (öncellerin başkalığı) bu kez şiirin kendi içinde bir çatallanma, bir ayrışma halinde yeniden ortaya çıkar: şair o "pek inandığı" şiirini ancak başkaları kadar anlayabilmektedir artık. Esas olarak kendi kendini yazan (ve ancak buna inanabilen) bir şiirle onun icracısı ya da teknisyeni olan şair birbirinden uzaklaşacaktır solipsizm geçidinde. Geçidin en net tanımını *Her Pazartesi*'deki "Ölü Yıkayıcılar"da buluyoruz:

Hep anlamsız şiirler yaşarım, karanlık, orda burda
Hep geceler yaşarım orda burda.

"Karanlık yaşıyor bizi, belki biraz korkuyorum, benim
her şeyim biraz su içer gibi öyle kolay, biraz da
işer gibi, sonsuzluğa.
Halbuki ben sonluluğa."

Uyar, ölümünden iki yıl önceki bir söyleşide geçidi "kriz" olarak adlandırır: "Bana sorarsan, şiir yazmak kriz gibi bir şeydir bende

8. Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Sheed and Ward, 1989, s. 61.

[...] 1964'ten 1970'e kadar çok az şiir yayımladım. Sonra art arda yazdım" (*K.U.*, s. 541). Kriz, onun karanlığı yaşadığı değil, karanlığın onu yaşadığı bir sürecin adıdır. "Belki biraz korkuyla" ama yine de gönüllü olarak üstlenilen körlük. Kendi potansiyelini de, adını anmadan, hemen el koymaya veya yüceltmeye çalışmadan, bu karanlığın içinde koruyacaktır, hatta küçümsermiş gibi yaparak: "öyle kolay, biraz da / işer gibi, sonsuzluğa." Başkalığın olmadığı çünkü özdeşliğin de hükümsüzleştiği bu geçitte anlamın dağılmasına, gezinmesine izin verir. Eğer ilk geçişin hâkim mecazı ironiyse, bu yeni geçitte asıl iş *eksiltiye* düşmüştür. Genişlemiş ve gevşemiş bir mecaz-ı mürsel olarak da görünür eksilti; terimler arasındaki ilişki her zaman "deniz ve saçları dökülmüş adam" örneğindeki kadar açık değildir; parça, temsil etmeye, yerine geçmeye çalıştığı bütünün çok uzağına düşmek zorunda kalır. Süreya'nın "Folklor Şiire Düşman" yazısında önerdiği "bağlam gevşetme ve sökme" işini –belki de ona ve Ece Ayhan'a oranla gecikmiş olduğu için–çok daha gözükara bir gayretle üstlenir Uyar'ın şiiri. Bu dağılma ve gezinmenin aslında çok da paradoksal olmayan bir sonucu, her türlü gezinmenin eleştirisi olan bir sadakat fikrinin daha da sertleşmesidir. Şiirin kendine kapanmasının ifadesi olan kuşyemi eşdeğeri de iyice katı ve yabancılaşmış bir karakter edinmek zorunda kalır. *Her Pazartesi*'den "Atları Seven Bir Çocuk" şiirinin ilk iki kıtası:

Bir güneşlenmek yeri!.. Deniz. Uzak anımsamalar!..
"Haziran bu yıl da geç gelecek, biliyorum."
Sizin burnunuzda bir tütün kokusu, her yerinizde
Bir tütün kokusu,
Bay deniz kestanesi.
Ve uzaktaki şemsiyesi bir balmumu arısının...

Bir güneşlenmek yeri!..
Gazozlar hâlâ sıcak, hâlâ öğleden sonra "ne iyi"
Demek hâlâ yakınmaya hakkım var.
Kelimeler soluk. Bir şey mi yapmalıyım?
–Evden mi kaçmalıyım?–
(Saçlarını taradı, güneşe baktı
Kendi sürecini yaşayan bir bakla)
"Gel al güzel deniz aygırı, yaman pegasus
sonsuz kargaşamı."

Uyar'ın şiirinin bütün kadrosu çoktan parçalanmıştır. Öyküden önce (ve bazen sadece) imgelere maruz kalırız; bağlamlarından koparak özerkleşen duyuş, görünüş ve sahneler. *Arabistan* ve *Tütünler Islak*'ta henüz görülmeyen "yabancı öğeler" karışmıştır şiire (pegasus, "Terziler Geldiler"de örtüktür). En temel fark şiirin hitap sistemindedir. İlk şiirlerde özne / şair ya kendi kendisine sesleniyordu ya da "Turna"sına, "Elâgözlüsü"ne; ve hepsinin ardındaki asıl dinleyici de okurdu, bu söylenmelere kulak misafiri olduğu ve hepsini hemen anladığı varsayılan okur topluluğu. *Arabistan* ile *Tütünler Islak*'ı bile henüz yekpare olan bir öznenin söylenişi olarak okuyabiliriz: Çekildiği çile mekânında (mahzende, su kesiminde) "Akçaburgaz yalnızlığına sarınmış" olarak mırıldanıyordu. Burada bütün bunlar belirsizdir: Kimin konuştuğunu, kaç kişinin, kime, kaç kişiye, ne zaman seslendiğini anlayamayız. Ama bu büsbütün farklı şiirsel kadro karşısında şaşalarken bize artık tanıdık gelen bir şeyi de fark etmiş olmalıyız: Parantez içine alınmakla bağlamsızlığı daha da vurgulanan iki satır: "(Saçlarını taradı, güneşe baktı / Kendi sürecini yaşayan bir bakla)".

Şiir, duyusal algıyı okşayan yumuşak bir tatil duygusuyla başlamış ama daha ikinci dizede tırnak içine alınan cümleyle bu duyguya bir gölge düşmüştür: geç gelecek, henüz burada değil. Tırnaklar, başka bir söyleyene ya da başka bir düşünme / konuşma ânına işaret ederek duygunun somluğunu bozar. İkinci bölümde dizelere buruk bir alaycılığın sızmasıyla ("hâlâ öğleden sonra 'ne iyi'") tatil duygusu ekşimeye başlar; özne, hazza ve huzura razı olamıyor, çünkü inanamıyor gibidir; ya da haz ihtimali onda bir suçluluğa yol açmaktadır. Bu noktada, şiirin muğlak öyküsünün gelişimiyle de bağlantısız görünen o parantez içindeki iki dize çıkar karşımıza: bir sadakat / kayıtsızlık noktası olarak "kendi sürecini yaşayan bir bakla." Bağlantısız mı? Tam değil: bu bakla da tatil sahnesini ışıtan güneşe bakmıştır, ama bu bakış sanki kopukluğu daha da belirginleştirir; görmeden bakar gibidir, hiç etkilenmeden saçlarını taramaya, parantezinin içinde kendi sürecini yaşamaya devam eder. En küçükten başlayan bir kuru bakliyat dizisinin (çevre koşulları ve basınçtan taze bitkiler kadar etkilenmeyen dayanıklı taneler), demek bir *katılıklar dizisinin* sonuna yerleştirebileceğimiz gibi, bir *çekilmeler dizisine* de dahil edebiliriz onu: kuşyemi ≈ kendi rüyasındaki köy ≈ uzun rü-

yasındaki tohum ≈ batakta büyüyen kaygısız kamış ≈ kendi sürecini yaşayan bakla. Bütün bu kendilik / sahicilik imgelerinin soyutlanmış özetini "kendi sürecini yaşamak" fikrinde buluyoruz: bir tür özerklik iddiası, dışsallıklardan etkilenmeden kendi yasasını, kendi yolunu belirleme tasarısı. Uyar'ın şiirinin tam da çeşitli başkalıkları içselleştirmek üzere açıldığı ve karmaşıklaştığı noktada, o başlatıcı geri çekilmenin, kendine kapanmanın amblemi bir kez daha, ama şimdi en sert ve yabancılaşmış görünümüyle, en "işlevsizleşmiş" haliyle ortaya çıkmaktadır. Şiirin hem içinde hem de dışındadır; o sahnede olup bitenleri, belirip kaybolan duygulanmaları aldırışsızca izler gibidir. Şiirin hem dışındadır, hem de en önemli, en güçlü parçasıdır: potansiyel onun yabancılaşmış varlığında korunuyordur. Ama bu koruma çabasının da kurbanları olacaktır.

▪ ▪ ▪

Cemal Süreya'nın ve (tam bu terimi kullanmasa da) Enis Batur'un Uyar'ın şiiri için "anıtsal değil" derken neyi kastettiğini galiba daha iyi anlayabilecek durumdayız artık. Bazı dar anlamıyla biçimsel özelliklerden çok (kıta ya da *stanza* kalıbının olmaması, dizenin ve dolayısıyla kafiyenin önemsizleşmesi, vb) bu şiirin verdiği bir "başlangıçsızlık ve bitimsizlik" izlenimini dile getirmek istiyorlardı. Süreya bunu bir rahatsızlığını bastırmak ister gibi söylemişti: "*Şöyle deyince daha kolay yaklaşıyorum* onun şiirine: Turgut Uyar özellikle son yıllarda büyük bir şiirin *ortasını* yazıyor." Bunu bir kez böylece kabul ettikten sonra işler kolaylaşacak ve Süreya'nın bu şiir karşısında hissettiği ve itiraf etmek istemediği belli bir tatsızlık duygusu da yersizleşecekti. Şu türden sorular da böylece devre dışı kalıyordu: Anıtsal olabilecekken ya da olması gerekirken mi olamamıştı, yoksa anıtsallık diye bir fikri başından beri mi reddetmişti? Bir zaaf mıydı bu, sonunda bir artıya dönüştürülecek olsa bile bir eksi miydi, yoksa şiirsel enerjinin eskimiş bir soruna bağlanmasını önleyerek Uyar'a bir özgürlük mü sağlamıştı? Ama yanlış bir izlenim değildi Süreya'nınki: "Özellikle son yıllarda", demek Süreya' nın ilk Uyar yazısıyla ikincisi arasında (1959-66) Uyar tam da başı ve sonu olmayan, çünkü başını (öncellerini) ve sonunu (potansiye-

lini) görmeyi reddettiği bir şiire çalışmıştı – Batur'un "medyan bölgede gerçekleşir" dediği bir şiir, solipsizm geçidinin şiiri. Bunun nerdeyse otomatik bir sonucu, şiirin kendini bilmeyi, tanımayı reddetmesi, her türlü aşinalığı reddetmesidir. Ve yine, kendini yanlış bir konuma yerleştirmek pahasına bile olsa, keskin neşterleriyle hassas noktaya erişen ve adını koyan da Süreya olmuştu. 1958'de *Pazar Postası*'nda çıkan bir yazısının başlığı "Şairin Kendini Tanıması"dır:

"Şair boyuna kendini yenilemelidir." Son sıralar bu laf sık sık edilmeye başladı. Bazı yazarlar, şiirini olduğu gibi sürdüren şairi kolaya kaçmakla, edindiği ustalığın üstüne yatmakla suçlandıracak, kınayacak kadar işi ileri götürüyorlar. Bunda haklı oldukları yönler de oluyor, haklı olmadıkları yönler de. Biz burada başka bir noktaya dokunacağız. Şair şiirini yenilerken kendini tanıyarak, bilerek bu işi yapmalıdır diyeceğiz. Şair şiirinde ağırlık noktasını meydana getiren şeyi tamamen kaybetmemelidir. Kendine hiç uymayacak bir şiir türüne el uzatmak iyi sonuçlar vermiyor.[9]

Bu satırlarda kastedilen o "kendi ağırlık merkezini kaybetmiş" şairin Uyar olduğunu düşünebiliriz: "edinilmiş ustalığın üstüne yatmayı" eleştiren ve "boyuna tekrarlanan acemiliğin" propagandasını yapan o değil miydi? Ama hayır, Süreya'nın yazısında Uyar'ın adı geçmez; üç kötü (Fazıl Hüsnü, İlhan Demiraslan, Özdemir Asaf) ve bir de iyi örnek verilir sadece: "Oktay Rifat kendine uygun yeni bir cesareti denemektedir [...] Oktay Rifat şiirini yenilerken kendini tanımayı bilmiştir." Bu örneklere rağmen eleştirinin asıl muhatabının Uyar olduğunda ısrar edeceğim: "tekrarlanan acemiliği" *abartarak* bir tez, bir duruş, bir var olma tarzı ve sağ kalma tekniği haline getiren odur. Onun kumarıdır bu; "kendine uygun bir cesaretin" cesaret sayılamayacağını hissetmiştir. Şair "nasıl yazacağını bilmez, sonunda nasıl yazmış olduğunu görür" – Süreya'nın kabullenemediği buydu. Ama "Folklor Şiire Düşman" denemesinde söylediklerinin ve kendi şiirinde yaptıklarının çok gerisine düşmek pahasına öne sürdüğü bu teşhisin (değer yargısı bir yana) isabetli olduğunu teslim etmeliyiz: Uyar bütün bir dönem boyunca, tekrarlanan ertelemelerle, kendini tanıyan bir şiirden kaçınmaya çalışmıştı.[10]

9. Cemal Süreya, *Toplu Yazılar* I, s. 243.

Öte yandan, teşhisin kendisine bazı sorular yönelterek Uyar'ın şiirini anlamaya da çalışabiliriz biz. Neydi anıtsal (ve olmamak, olamamak)? Süreya, "bir anıttan çok bir dirim belirtisidir" diyordu – şu halde anıt da "durmuş oturmuş", sabitleşmiş bir şey mi oluyordu? Uyar'ın şiirini durmaksızın süren bir hareket olarak görüyordu Süreya: "...kımıldadıkça kendine benzer yeni gövdeler hazırlar, çoğaltır... Bu yüzden kolay kolay tanımlanmaya gelmez." Sormamız gerekir: Belki kolayca tanımlanamıyordur, ama hiç tanımlanamayacak mıdır? Bu topyekûn ve sürekli hareketi bazı yerlerde durdurmak ve bir tanımlama çabasına, bir "portre" denemesine girişmek imkânsız mıdır? Süreya bir "hareketli anıt" fikrine (örneğin Calder' in mobilleri ya da edebiyatta Joyce'un "ilerleyen" ve Proust ile Musil'in "tamamlanamayan" azman romanları) yabancı olamaz. Bir edebi birimin anlamının ve etkinliğinin özerk veya kendine yeterli olamayacağını, ancak başka birimlerle birlikte ve onların içinden gerçekleşebileceğini de biliyor olmalıdır, çünkü yaşamıştır bunu. Şu halde daha "biçimsel" bir şey midir kastettiği? *Türkiyem*'den sonraki peş peşe kırılma ve dönüşler boyunca Uyar'ın şiirinin bir türlü *şekillenemediğini*, belli bir kalıp (beyit, kıta, *stanza*, vb.) içinde "olgunluk kıvamını yakalayamadığını" ve bu yüzden de ezberlenemeyecek, kolayca *anımsanamayacak* bir metin olarak kaldığını mı kastediyordur? Eğer böyleyse doğrudur, Uyar'ın şiiri (en çok da söz konusu "orta" bölge) belleğe nakşedilip de bir dost meclisinde bir solukta seslendirilebilecek bir şiir değildir. (Hatırlanırlığın temel aracı olan kafiye, tam da en çok kullanıldığı *Divan*'da, alaycı ve yıkıcı bir nitelik edinir.)

Burada bir okuma zorluğunun doğmuş olduğunu görmek gerek, kolaycı okumayı daha da teşvik eden bir zorluk. Uyar'ın şiiri (tıpkı Cansever'inki gibi) 1956'dan itibaren birdenbire, hızla ve büyük küt-

10. Geriye düşmek dedim; ama aslında gerici değil, daha kötü, çünkü ancak tutucu, ılımlı, orta yolcu, uzlaştırıcı bir konuma çekiliyordu Cemal Süreya: "işi *fazla* ileri götürüyorlar", "haklı oldukları yerler de var, olmadıkları yerler de", "*tamamen* kaybetmemelidir", vb. Süreya'nın öncelleriyle ve kendi kuşağından şairlerle sık sık değişen ilişkileri, kızgınlıkları ve şefkatleri, kırgınlıkları ve bağışlamaları, körlükleri ve keskin sezişleri, "Tristram" şiirindeki o bilmecemsi dizenin çevresinde okunmalıdır: "Tek şövalye bırakıp kendinden üstün/Geçirdi mızrağını içinden bir flütün."

leler halinde gelmeye başlamıştı; okur şiiri daha tam seçemeden şiir okuru "istila etmiş" oluyordu. (Süreya, "kolay kolay tanımlanmaya gelmez" dedikten sonra şunu ekler: "Blok halinde bir izlenimler bütünüyle gireriz ona.") Bu da şiirin kendisinde *ne olup bittiğini* anlamaya çalışmak yerine, aceleyle kendi izlenimlerini toparlamaya ve ne pahasına olursa olsun o şiirin "bütünü" hakkında bir fikir serdetmeye zorluyordu okuru. Bunun alternatifiyse, anlama çabasından büsbütün vazgeçerek kendini okumanın zevkine bırakmaktı (bu zevkin zamanla bir kavrayışa dönüşeceğini umarak veya ummayarak). Cemal Süreya'nın Cansever'le giriştiği "uzun şiir mi kısa şiir mi" polemiğinde de bu kolaycılığın payı vardır. Yine de Süreya' nın yargısının oluşumunu sadece bu zorluk / kolaylık kilitlenmesine bağlayamayız. Sanırım, son yüz yılda aldığı ağır yaralara rağmen bir türlü ebedi istirahatgâhına defnedilemeyen (edemediğim) bir *organik biçim* fikri rol oynuyordu Süreya'nın değerlendirmesinde.

Kendi başına "ayakta durabilen" ve bu yeteneğini de "parçaları" arasındaki "hayati" ilişkilerden alan bir "beden-yapıtı" tanımlar organik biçim düşüncesi. Kökleri Rönesans'a götürülebilir ama esas olarak Goethe'yle, Schelling'le ve İngiliz Romantikleriyle (özellikle Coleridge) yerleşmiştir. Daha geniş bir paradigmanın, bir düşünsel modelin estetik alanındaki uzantısı olduğu söylenebilir: 18. yüzyıla kadar hâkim model mekanikse, mekanizmaysa eğer, 19. yüzyılın paradigması da biyoloji bilimleridir, organizmadır. Fredric Jameson'un belirttiği gibi, "bir prototip olarak organizma kavramı, tek bir kıvılcımla, aynı anda hem Romantik felsefeyi hem de 19. yüzyıl bilimsel düşüncesini başlatmıştır."[11] (Bu ikisine, milliyetçi düşünceyi, korporatist toplum ve devlet teorilerini ekleyebiliriz.) Kendi içinden karşıtlarını doğurabilir, ama dayanıklılığı da buna bağlıdır. Romantizmin yıkıcı ironisini romantik imgeyle sarmalar, yücelterek etkisizleştirir. Hem dinsel, gizemci, teolojik hem de seküler, bilimci ve pozitivist düşünceye yer açar. Oktay Rifat'ın "benzeşme", "eşduyum", "imge" ve "simge" kavramlarını tartışırken Carlyle'dan aktardığı cümleler organik biçimin teolojik dayanağını örnekler: "Görünen evrene sinmiş bir Tanrısal İdea vardır ve evren aslında onun simgesidir. Tek başına anlamı olmayan, ondan bağımsız ger-

11. Fredric Jameson, *Dil Hapisanesi*, YKY, 2003, s. 2.

çek bir varlığı bulunmayan bu evren onun duyularla yakalanan görünümüdür."[12] Carlyle'ın sözlerinden de anlaşılabileceği gibi, gücünün büyük kısmını, duyusal algıya (*şimdi ve burada* olanın bilgisine) yeni bir haysiyet kazandırmasından, duyuları tinselleştirmesinden alır organik model. Ve bu da iyi kötü bir laikleşmeye fırsat veriyor, sanatçının eşduyum ve simge gibi kavramları kullanmaya devam ederken bunların teolojik veya gizemci köklerinden "kaytarmasını" sağlıyordur. Oktay Rifat'ın andığım denemesinin sonu bunun iyi bir örneğidir:

Eşduyum varsa, diyeceğim seslerin renginden, renklerin tazeliğinden, sıcaklığından, soğukluğundan söz edilebiliyorsa çözümü mistik düşüncede aramaya gerek yoktur. Nitekim, E. Raynaud adında bir yazar 1838'de *Le Décadent* dergisinde çıkan bir yazısında: "Estetik heyecan duyu organlarıyla algıladığımız madde deviniminin çeşitlenmesinden ileri gelir. Renk, ses, koku son çözümde maddenin titreşimlerinden başka bir şey değildir," demektedir. Algıların kökeninde madde yattığına göre çeşitli duyuların uyumu, benzeşmesi ve bütün benzerlikler doğal görünüyor bana da.

Organik paradigmanın sağladığı başka kolaylıklar, başka kazançlar da vardı. Belki en önemlisi, mekanikte pek işi olmayan ya da ancak ayrışık, sınırlanmış bir birim olarak geçen "bütün" kavramının içine *canlılık* ve *doğurganlık* fikirlerini sızdırmasıdır. Bütün de böylece "hayat" haline gelir, sonsuz bir üretkenliğe, demek sonsuzluğa eşitlenir. Parça ile bütün arasındaki ilişki de mekanik (ayrışık) niteliğinden sıyrılır, dolaysızlaşır: parça da bütünün canlılığını taşıyor, kendi sınırını aşarak bütünün duyulmasını, "yaşanmasını" sağlıyordur. Coleridge simgeyi bütünün parçada görünür olmasıyla tanımlar.[13] Küçük, kısmi, somut ve geçici olan şeyle büyük, soyut, ölçülmez ve aşkın olan arasında bir karşılıklı anlayış, bir empati ya da eşduyum ânıdır simge; zihnin doğada kendine cevaplar bulduğu an da diyebiliriz buna, cevap "hayır!" olduğunda bile. (Romantizmden Simgeciliğe geçiş de cevabın gittikçe olumsuzlaşmaya veya işitilmez olma-

12. Oktay Rifat, *Şiir Konuşması*, Adam, 1992, s. 218-9.

13. "Simgeyi tanımlayan şey, bireyselde tikelin, veya tikelde genelin, veya genelde evrenselin ışıması, görünür olmasıdır; her şeyden çok da, ebedi olanın zamansal olan (geçici olan) içinde ve onun sayesinde ışıması, görünür olması." Akt. Paul de Man, *Körlük ve İçgörü*, Metis, 2008, s. 221. (Bu çeviri bana ait. – O.K.)

ya gittiği bir süreçte gerçekleşir[14]). Simge, zihinle doğanın, genelle tikelin, soyutla somutun bakışmasını kendi içinde gerçekleştirir; yine de iki terim arasında hâlâ belli bir mesafe vardır burada. Modernist sansasyonalizmin ürünü olan özerk imgeyse bu asgari mesafeyi de kaldırmaya yönelir: her şeydir o, her şeyin dosdoğru kendisi, aynı anda hem saydam hem opak. (İmgeye, tereddütlerini bir yana bırakıp eyleme geçmiş simge de diyebiliriz.) Ama aradaki farklar ne olursa olsun, simge de imge de belli bir aşinalık ve ahenk duygusundan fazla uzaklaşamaz: kırık, ufalanmış parçalar bile, bir kavisin (ki organik biçimin en asgari örneğidir) hemen bir çemberi, bir yuvarlağı hatırlatması gibi, temsilcisi oldukları bütünü getirmeli, içinde yabancılıkla aşinalığın söyleştiği bir "dünyayı" canlandırmalıdırlar. Eliot'un meşhur "nesnel karşılık" terimi bu vazgeçilmez aşinalık payını vurgular; ve Cemal Süreya'nın Uyar'ın orta dönem şiiri karşısında bocalamasının altında yatan imge anlayışını açıklarken başvurduğu temel fikir de bu nesnel karşılıktır. 1969' da bir *Papirüs* başyazısı olarak çıkan "İmgenin Kökleri"nde şöyle diyordu:

> Estetik tad, duyulabilir bir nesne karşısında kişinin kendinden aldığı taddır [...] Bir kere duyulabilir bir nesne, yani yapıt olacak. İkinci olarak, bu nesneyle ilgilenen kimselerin, konumuz şiir olduğuna göre okurların, bu nesneden kendilerine bir pay çıkarabilmeleri gerekecek [...] Şairin şiirinde geliştirdiği özün okurda bir ruh hali yaratabilmesi için, bu özün duyulabilir bir nitelikte olması şarttır. *Yani okurla bağlantı kurmaya hazır bir yönü olacak yapıtın.* Eliot buna nesnel karşılık diyor [...] Bir kelime mi kullanıyoruz, bir görüntü mü kuruyoruz, dışa vurduğumuz bir coşkumuz mu var; o kelime, o görüntü, o coşku daha önce yazdığımız şiirlerin, başka şairlerin şiirlerinin, suya giden genç kızların, bir gazete manşetinin kelimelerinde; ortaokul tarih kitabının resimaltında, bir siyasa adamının davranışlarında *yankılanmalı,* sonra da onlardan koparak ya da *onların yanında bir ayrımcığı yüklenerek* son konumunu almalıdır. Şiirsel süreçte yapıtın, değişik niteliğini kazanmadan önce, dille ve dış gerçeğin görünümleriyle bir uyumu var ki çok önemli. Çünkü nesnel karşılık da, duyulabilir oluş niteliği de, ancak böyle bir uyumla gerçekleşiyor. Görüntü ya da coşku, eşyanın ya da konumların karşısında *değişik ve yabancı niteliğini elde etmeden önce onlarla akrabalık bağını kuracak* ki, sözü edilen yabancılık ve değişiklik okurla bir alışveriş fonu yaratabilsin.[15]

---

14. Tanpınar'ın şu kıtası iyi bir örnektir: "Mavi, maviydi gökyüzü/Bulutlar beyaz, beyazdı/Boşluğu ve üzüntüsü/İçinde ne garip yazdı..."

Okurla "bağlantı kurmaya hazır" böyle bir imge fikriydi, Cemal Süreya'nın Uyar'a yanlış soruyu yöneltmesine yol açan. Bu uyumsuzluk, şiirsel deneyim kavramını da rahat bırakmayacaktır. Düşünsel denklikleri bozan bir kayma belirir bu noktada. Yine Gadamer'in vurguladığı gibi, 19. yüzyılda simgenin (ve imgenin) değer kazanması, deneyimin kendisiyle temsili arasında fark gözetmeyen bir estetiğin gelişmesiyle bağlantılıdır.[16] Yaşananla ifadesi arasındaki farkı reddeden bir paradigma, parça ile bütün arasında, söz ile duyuş veya harf ile anlam arasında herhangi bir *tercümenin* (yorumun) aracılığını gereksizleştiren, dolaysız duyulurluğu sağlayan organik biçimleri yüceltecektir. Uyar bu radikal deneyim kavramına belki Süreya'dan da yakındı; ne var ki bu onu dolaysız duyulurluğa, kavranabilir biçime, aşinalığına götürmek yerine, karanlığa, yabancılığa, ufalanmış biçime, başı sonu görülmeyen bir "orta"ya, kısaca solipsizm geçidine sürüklüyordu. Şu halde simge veya imgeden farklı bir terime ihtiyacımız var.

Simgenin bu kavranışı 19. yüzyılda rakipsiz değildi; ama zaten Rönesans öncesinde gündemde bile değildi. Yapıt ve içerikleri, imgede ve simgede olduğu gibi, hemen görülemeyen bir gerçeğin tecellisi, somutlaşmış temsilcisi, giderek dolaysızca kendisi olmaya özenmiyor, kısmi bir işaret, kırık dökük bir tercüme olmakla yetiniyordu: imge ya da simge değil, *alegori* tanımlıyordu sanatın işini – aslında yerine geçemeyeceği bir gücün, bir varlığın, bir büyük öykünün şifresi. En ustalıklı icralarında bile özerk olmaya yeltenmeyen, yoruma, çeviriye muhtaç olduğunu belli eden ve bu yorumun anahtarlarını da kısmen kendi içinde taşıyan, kısmen de bağlı olduğu geleneğe emanet etmiş bir yapıt.[17] Uzağa gitmeye gerek yok, Di-

15. Cemal Süreya, *a.g.y.*, s. 317-8. İmgenin nasıl kurulduğunu anlatırken bile bir imge kurmakta, soyutla somutu, harfle görüntüyü, manşetle suya giden kızı, aşinalıkla yabancılığı daha geniş bir aşinalık matriksinin içinde bir araya getirmektedir. Ama kendi şiirinde, en iyi şiirlerinde, yaptığı tam bu muydu?

16. "Deneyim-sanatı [*Erlebniskunst*] kavramı önemli bir ikiz-anlamlılık içerir. Başlangıçta bu terim açıkça sanatın bir deneyim*den* geldiğini ve onun ifadesi olduğunu anlatıyordu. Ama ikinci, türevsel bir anlamda, bu terim kendisi de estetik olarak deneyimlenmeyi amaçlayan bir sanat için kullanılmaya başladı [...] Varlığı bir deneyimi dile getirmek olan bir şeyin anlamı da ancak bir estetik deneyim yoluyla kavranabilirdi." Gadamer, *a.g.y.*, s. 70.

17. Yine Gadamer: "Simge görünenle görünmeyen arasında metafizik bir bağ

van şiiri, sadece mesnevileriyle değil, kaside ve gazel gibi daha küçük biçimleriyle de alegorik bir sanattır: *mazmunlar*, gelenek içinde önceden kararlaştırılmış konvansiyonel kullanımlarıyla birer noktasal alegoridir. Cumhuriyetin kuruluş döneminde milliyetçiliğin Divan şiirini reddederken sunduğu gerekçelerin başında alegorinin içerdiği bu iç mesafe, bu dolaylılık ve tercüme zorunluluğu gelir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1925'te *Türk Yurdu* dergisinde çıkan bir yazısındaki yargısı iyi bir örnektir:

> Biz "Kızılelma"ya "Rübab-ı Şikeste"den fazla bir kıymet veriyoruz [...] "Rübab-ı Şikeste"de Türk dehasının ve Türk zevkinin bunaltıcı bir buhranına şahit oluruz, "Kızılelma"da ise bir fecir vaktinin serinliğini duyarız; bu serinlik, isyan ile, küfür ile, fısk-ı fücur [sefahat] ile geçmiş bir gençlik çağından sonra, anamızın munis ve şefkatli sesini duyduğumuz vakit kalbimizde hasıl olan sabavet [çocukluk] ve taravete [tazeliğe] benzer bir şeydir. Aynı şeyi bir dertlinin nefesinde, bir Karacaoğlan'ın türküsünde de sezeriz. Bu hissimizi tahlil ettiğimiz zaman bulacağımız sebep, her şeyden evvel, bu nevi edebiyattaki lisanın sadeliği, munisliği, cana yakınlığıdır. Bu lisan, Arabi ve Farisi kelimelerle mahmul olan şu mağşuş Osmanlıca gibi *evvela kafaya, sonra kalbe hitap etmez*, bir musiki gibi doğrudan doğruya gönüle söyler. Öbüründe ise zihin okunan sözü anlamak için kendi kendine *evvela tercüme, sonra izah, daha sonra tefsir* mecburiyetindedir.[18]

Estetik deneyimde yapıtla okur arasında herhangi bir yabancılığa, hele zihnin, kavramın ve konvansiyonun yabancılığına hiç yer ol-

---

olduğunu varsayar [...] Alegori ise, görünüşsüz bir şeyi görünüşlerle vermek için, simgenin bu kökensel metafizik yakınlık iddiasını değil, konvansiyonla ve dogmatik sözleşmeyle yaratılan bir koordinasyonu üstlenir [...] Alegorinin gözden düşürülmesi, Alman klasisizminin başlıca hedefiydi; bu hedef, deha kavramının ortaya çıkmasının ve sanatın rasyonalizmin zincirlerinden kurtulmasının kaçınılmaz sonucuydu. Alegori elbette sadece dehanın ürünü değildir. Sağlam geleneklere dayanır ve her zaman sabitleşmiş, istikrarlı bir anlamı vardır; bu anlam da kavram aracılığıyla rasyonel olarak anlaşılmaya direnç göstermez – tersine, alegori kavramı dogmatikle, mitik olanın rasyonelleştirilmesiyle sıkı sıkıya bağlantılıdır." *A.g.y.*, s. 73-4, 79.

18. Yakup Kadri, "Türk Halk Edebiyatı", der. Mehmet Kaplan ve diğ., *Atatürk Devri Fikir Hayatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, s. 115. Göz ve kulakla kalp arasında *zihnin* dolayımını ortadan kaldırmak istemektedir Yakup Kadri. Milliyetçi kültür projesinin narsistik acz boyutunu da ele verir bu pasaj: Orta yaşa yaklaşmış bekâr bir hovarda, yorucu bir sefahat (aşırılık, başkalık) gecesinin sabahında tekrar anasının kucağına (ılımlılık, saflık, kendilik) dönmeyi özlüyordu. Metnin direnciyle birlikte, zihnin direnci de aradan çıkarılmalıdır.

mamalıdır. Yakup Kadri yalnız değildir bu noktada. Cumhuriyetin edebi tercihlerine karşı daha mesafeli olduğu ve eski şiiri sevdiği, hatta anladığı varsayılan Ahmet Hamdi de milli edebiyatın organizmacı ölçütleriyle benimsemeye çalışır Divan şiirini:

> Eski edebiyatın en şaşırtıcı tarafı lâfız ve mânâ sanatlarının arasında gidip gelen bir şiir telakkisinin emrinde *başka* dillere ait bütün incelikleri, dilin dehasına yabancı bir nazım sistemi ile beraber bir lezzet vasıtası olarak almasıdır. Her şairin İran veya Arap [?] şiirindeki örneklere göre seçtiği son derece keyfî, *kendi varlığıyla hiçbir alâkası olmayan* bir dil kullanması [...] eski şiiri tamamen bu oyunların eline verecek, daha doğrusu onu zihni bir oyun, bir hüner haline getirecekti. Arap şiirinde pek az rastlanan, İran şiirinde hiçbir zaman bizimki derecesine yükselmeyen mazmunun eski şiirdeki büyük yeri bu paradoksa bağlıdır [...] Eski şiir, asırlar boyunca zevkin seçtiği nadir örnekleriyle değil, bütünüyle göz önünde tutulursa, daima bir "kendinin dışında" konuşma, hatta *kendi dışında yaşama* ameliyesi gibi görünür. Elbette ki böyle bir anlayış şiiri [...] *zihnî bir bakışla dışardan seyredilebilecek* bir şekil, bir nevi parıltılı düğüm haline getirecekti. Başta ihsaslar gelmek şartıyla *yaşanmışın bütün izlerini silen* [bir oyundu bu...] Bu hünerde kalışın asıl sebeplerinden biri, *Araplardan gelen* kaside şeklinin kendisidir. Bir tek kafiyenin etrafında ve her beyitte mânânın bir âlem olması şartıyla şairin ilhamının sonuna kadar mahpus kalması, şiirin *organik olmasını menedecek*, onu eski altın veya gümüş bel kemerleri veya kıymetli taşlardan gerdanlıklar gibi *ayrı ayrı parçalardan* [...] teşekkül etmiş bir iş haline getirecekti.[19]

Başka bir deyişle, Süreya'nın Uyar'ın şiirine sorduğu yanlış sorunun Cumhuriyet estetiğinde sağlam (çünkü sorgulanmamış) temelleri vardı. Ama bu yanlış soru, dolaylı biçimde, şiirin verebileceği tek doğru cevabı da alır: Uyar'ın çalışması, özellikle bu "orta" dönemde, "doğrudan doğruya yaşanmışın kendisi" olurken *Erlebnis*' in tanınabilir "izlerini" de siliyordu: başı ve sonu görülemeyen bir ara bölge. Tam da deneyimin, yaşanmışlığın kendisi, onu bir aşinalık çemberinin dışına, bir solipsizm tüneline, bir yabancılık parantezinin içine doğru sürüklemekteydi. Şiirin kendisine, yakın okumanın "munisliğine" dönmeden önce, biz de bu parantezi biraz daha genişleteceğiz.

19. A. H. Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, YKY, 2006, s. 28, 31.

Tanpınar'ın yargısında, organik biçimin karşı kutbunda yer alan bu "zihnî", "oyunda ve hünerde kalan" sanatı tanımlayacak denk bir kavram yoktur. Yine de mazmun hakkında söyledikleri, Goethe gibi "organikçi" yazarların alegori hakkında söyledikleriyle örtüşür: "Mazmun, Müslüman *süsleme* sanatlarındaki o girift ve tenâzurlu [simetrik] şekiller gibi her tarafı birbirine cevap veren kapalı bir âlemdi. Bu kapalı âleme, her kelime kendi *hususi mânâları ve çağrışımları* ile gelir, ancak *bilmece* çözüldüğü zaman gizliden gizliye kurmuş olduğu bu kıyaslarla ve oyunun araya koymuş olduğu psikolojik mesafeden söylemek istediğini söyler, yahut çok defa ima ederdi."[20] "Hususi mânâ ve çağrışımlar", saydam ve herkese açık olmayan, çünkü bir konvansiyonla, belli bir geleneğin iç sözleşmesiyle kararlaştırılmış anlam ve yan-anlamlardır; "bilmece" de görünen sözlerin / harflerin bu gizli anlama tercüme edilmesiyle çözülür. – Şu halde 19. yüzyıl boyunca maruz kaldığı onca itibarsızlaştırmadan sonra alegori kavramının nasıl olup da yeniden güncellik kazandığını soralım. Bu noktada karşımıza Walter Benjamin adı çıkar.

Büyük Benjamin'in büyüklüğü, büyük ölçüde, alegoriyi dinsel bağlamından olabildiğince sökerek bir toplumsal / siyasal tahlil ve eleştiri aleti gibi kullanmasından gelir. İlk denemeyi üniversiteye kabullenilme tezinde yapmıştır (kabul edilmedi). 1925'te tamamlanan Alman Barok tiyatrosuyla ilgili bu metnin "Alegori ve Yas Oyunu" başlıklı bölümü bir eleştirel başkaldırı cümlesiyle açılır: "Yüzyılı aşkın bir süredir sanat felsefesi, romantizmin geçişinden sonra ortaya çıkan kaos ortamında iktidara gelmiş bir gaspçının tiranlığına maruz kalmıştır. Romantik estetikçilerin parıltılı ama sonuçta tarafsız, risksiz, zararsız bir mutlağa ulaşma çabaları, aslıyla adından başka yakınlığı olmayan bir Simge kavramına, sanatla ilgili en ilkel, en basit tartışmalarda güvenli bir yer sağlamıştır."[21] Alman Barogunun Opitz ve Gryphius gibi temsilcileri, hatta İspanyol Calderon, daha Benjamin'in bu kitabı yazdığı dönemde bile tozlu bir edebiyat arşivine havale edilmişti. Benjamin, 30'lu yıllarda, düşünül-

20. A. H. Tanpınar, *a.g.y.*, s. 28.

21. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, New Left Books, 1977, s. 159. İlginçtir, Gadamer romantik simge kavramının sınırlarından ve alegorinin rehabilitasyonundan söz ederken, Benjamin'e bir kez bile değinmez. Devlet Adamlığı böyle bir şey olmalı: unutuyorum çünkü hiç unutmuyorum.

mez olanı yaptı: Modern/ist şiirin (ve Simgeciliğin) kurucusu olarak görülen Baudelaire'in adının yanına alegori terimini iliştirdi.

Tamamlanmamış Baudelaire kitabının ilk bölümü ("Alegorist Olarak Baudelaire") için aldığı notlar Uyar'ın şiirine de farklı bir ışık düşürür. Alegoristin baktığı dünya, yıkıntılardan, bütünlüklerini yitirmiş kırık dökük parçalardan oluşuyordur: "Alegorik niyetin gözünü diktiği şey, hayatın alışılmış bağlamlarından kopmuştur: hem parçalanmış hem de muhafaza edilmiş. Alegori yıkıntılara yönelir. Taşlaşmış bir huzursuzluk imgesi sunar. Baudelaire'in yıkıcı dürtüsü, kendisine yem olan şeyin ortadan kaldırılmasıyla ilgili değildir."[22] Yeni alegoriyi Barok alegoriden ayıran şey kapitalist ekonomidir (metaların kitlesel üretimi): Yas oyunlarının baktığı yıkıntılar dünyasının ilk modeli, 17. yüzyıl sonunda henüz yeni yeni seçilmeye başlanan (ve Benjamin'in doğduğu dönemde artık büyük bloklar halinde Londra'ya, Berlin'e, Paris'e taşınan) Antik Çağ ve Bizans kalıntılarıysa eğer, III. Napoleon dönemi Paris'inde bu yıkık yapıların ve mozaiklerin yerini artık vitrinleri dolduran metalar almıştır. "Alegoride nesneler dünyasının *değersizleşmesini*, nesneler dünyasının kendisinde metalar daha da ileri götürür." İkisinde de alegorist bu bağlamsız (ilkinde, kendilerini yaratan canlı uygarlıktan, ikincisinde artık *görünmezleşmiş toplumsal emek sürecinden* kopmuş) parçalara kederle ve büyülenmeyle, çünkü tam nüfuz edemeden bakmaktadır. "Şeylerin aşina bağlamlarından sökülmesi –sergilenen malların normal durumu– Baudelaire'in çok karakteristik bir işlemidir. Alegorik yönelişte organik bağlamların tahrip edilmesiyle ilişkilidir bu." Doğal bağlamların tahrip edilmesi, doğanın gözden düşmesi ya da taşlaşması: alegoriyi Romantik (s)imgeden ayıran temel çizgi. "Alegorik niyetin ihtişamı: organik ve canlı olanı tahrip etmek – görünüşün / imgenin [*Schein*] kökünü kazımak. Tiyatro sahnesinin arka planındaki boyalı örtüler Baudelaire'i mest ediyordu."

Uyar'da organik biçime (ve *canlılıkla* özdeşleşmeye) karşı mesafeli, şüpheci bir tavrın ilk belirtileri *Arabistan*'da görülür. Kitabın ilk şiiri "Geyikli Gece"nin önemi, geyiğinde değil, geyiğin olmayı-

22. Walter Benjamin, "Central Park", *Selected Works*, c. 4: 1938-1940, Harvard University Pres, 2003, s. 169.

şındadır. Şiir bir sahtelik sahnesiyle açılır: "Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta / Her şey naylondandı o kadar." Günlüğünün tarihsiz ama editörler tarafından 1956 dolaylarına yerleştirilmiş bir kısmında şöyle diyor Uyar: "Doğa karşısında hiçbir zaman çocuksu coşkunluklara, sevinçlere kapılmadım, hiç kendimden geçmedim. Beni daha çok insani ilişkiler götürdü sevince ya da sevinçten döndürdü" (*K.U.*, s. 573).[23] *Arabistan*'ın en şiddetli imgeleri, Cansever' de olduğu gibi öznenin gerçek ya da hayali bir manzaraya bakıp kamaşmasının ürünü değildir; canlı değil resmedilmiş bir doğaya, Adile'nin vazolarındaki stilize resimlere bakarak ürperir Yekta – ve o resimlerin ima ettiği gizli sevişme sahnelerine. Ama bu lüks "ambians" *Her Pazartesi*'den itibaren gittikçe tasfiye edildiğinde de Uyar' daki doğa-dışı tavır sona ermeyecek, hatta daha da güçlenecektir. Bu kitapta imge yerine amblem terimini kullanırken bu *anti-mimetik* tavra işaret etmek istedim. O sürekli tekrarlanan (ve her tekrarlanışta yeni bir yan-anlam edinen) "kalmak" sözcüğü kadar, çiçek adları da birer amblemdir Uyar'ın şiirinde. Bu terimi kendi imgelerinin niteliğini belirtmek için öneren şair W. B.Yeats'tir: "anlamlarını bir doğa hakkıyla değil, geleneğin hakkıyla kazanan" imgelerdir amblemler. Paul de Man'ın bu konuda söyledikleri, Uyar'ın Cansever'den (ve Necatigil'in Oktay Rifat'tan) farkını anlamak açısından da yararlı olabilir: "[Yeats'te bazı doğal nesne ve olayların adlarının] herhangi bir mimetik göndergesi yoktur; şiirin gerçek yıldızlar veya gerçek meteorlar 'hakkında' olduğu söylenemez; imgeler doğal nesne olma iddialarını bir yana bırakmış ve başka bir şey haline gelmişlerdir. Edebi gelenekten devşirilmişlerdir ve anlamlarını da doğal değil, geleneksel veya kişisel bağlantılardan alırlar – tıpkı bir ulusal bayrağın renklerini doğal analojiyle değil, bağımsız bir iradenin kararıyla alması gibi."[24]

Man da Yeats de aslında mazmuna işaret ediyorlar: anlamını geleneğin iradesiyle edinen imge. Ama geleneğin bağlayıcı gücünün azalmış göründüğü (en azından tartışılır olduğu) bir çağda şairi böy-

23. Şöyle devam ediyor: "Kimilerinin yaşama sevinci diye övüp bir yerlere oturtamadığı duygu bende –şiirlerimden de bunu çıkardım– hayata övgü, hayata saygı ve 'yaşama direnci'dir. Bu direnç içinde sevinç'in payı, yarıdan azdır."

24. Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, 1984, s. 165.

le bir üsluba yönelten ne olabilir? Man'ın tanımında ("geleneksel veya kişisel") anılan iki öğe arasındaki çekişmenin burada bir rolü var mıdır? Benjamin'de, ilk bakışta birbiriyle ilgisiz görünen iki etken seçebiliriz: teknolojinin artan rolü ve bir geç kalmışlık duygusu. Ama alegorist açısından ikisi de aynı kapıya çıkar. Teknoloji, *önceki* emeklerin cihazlar ve sistemler halinde *yabancılaşarak* birikmesidir, Marx'ın terimiyle "ölü emek": Modern çağda her üretici o tekniğin oraya ondan önce gelmiş olduğunu, üretimde kendi yaratıcılığına sadece marjinal bir rolün kaldığını hisseder. Canlı emek, *şimdiki* emek, son derece muktedir bir ölü olan geçmiş emeğe oranla hep geç gelmiş oluyordur. Bir "bakir alan" düşüncesi, çok küçük bir farkı ele geçirmek için her şeyi göze almış bir takıntılının doğadışı hülyasıdır. Ve bu da onu canhıraş bir mücadelenin içine atar:

> Bir silah deposu olarak *Kötülük Çiçekleri*: Baudelaire bazı şiirlerini kendininkilerden önce yazılmış olan başkalarını imha etmek için yazdı. Valéry' nin bilinen yorumu bu yönde daha da geliştirilebilir... Baudelaire'in şiir üretiminde rekabetçi ilişkilerle karşılaşmış olması önemlidir. Şüphesiz, şairler arasındaki kişisel rekabetler, aşınmış tepeler kadar eskidir. Ama burada rekabet *açık pazarda* yarışmaya dönüşmüştür. Hedef o [açık] arenada zafere ulaşmaktı, yoksa bir prensin himayesini elde etmek değil. Bu bağlamda, *bireylere* karşı yarışmıyor olması Baudelaire için gerçek bir keşifti. Şiirsel okulların, "stillerin" çözülüp dağılması açık pazarın tamamlayıcısıdır, o açık pazar ki kendini Baudelaire'e "okur" olarak sunmuştu.[25]

"Bireylere karşı yarışılmıyor olması" bence çok güçlü bir nokta değildir, ne 19. yüzyıl Paris'inde ne de Uyar'ın ortamında. "Açık pazar" hiçbir zaman Benjamin'in düşünmek istediği kadar açık, tanımsız, serbest akışlı bir ağ olmadı: bu ağın bazı yoğunlaşma veya düğümlenme noktaları, mesajların akışını ve alımlanışını etkiledi, yavaşlattı veya hızlandırdı, çarpıttı veya yorumladı. Şöyle söyle-

25. Benjamin, *a.g.y.*, s. 191 ve 189. Valery'nin sözleri, Benjamin'in *Pasajlar*' ında aktarılır: "Baudelaire'in sorunu... kendini şu terimlerle ortaya koymuş olmalıdır: 'Nasıl büyük bir şair olunabilir, bir Lamartine ya da bir Hugo ya da bir Musset olmaksızın.'... Bu sözler Baudelaire'in hikmet-i hükümetiydi herhalde." Mesele, önceki şairlerin hasadından arta kalmış "kusurları ve fazlalıkları..." yani "genç şairi afallatacak ve böylece öğretici de olacak her şeyi" dikkatle devşirmekti: "kendi gelecek sanatının peşine düşmüş acımasız bir genç gözlemcinin topladıkları." Benjamin, *The Arcades Project*, Harvard University Press, 1999, s. 228.

mek belki daha doğru olur: Baudelaire'in (ve Uyar'ın) çağında birkaç farklı kuşak (bunlara ister "stil" diyelim, ister demeyelim) *aynı anda* sahadaydı. Başka bir deyişle, önceki şairlerin kendileri de, o görünüşte açık pazarın bir yerinde duran (direnen) okurlardı. Kısaca, Bloom'un vurguladığı oidipal rekabetin yanında, bir de *kardeşler arasındaki* yarışma ortaya çıkmıştı: *Daha önce* söylenmemiş bir şey söyleme çabasını, *şimdi* söylenebilen şeylerden korunma kaygısı da katmerlendiriyordu (C. Süreya, "bir yıl Paris'te kaldım, beni unutturmaya çalıştılar," diye yakınıyordu Cansever ve Uyar'dan). Modern alegorik üslubun yıkıcılığı, gecikmişlik ve beyhudelik bilincine eşlik eden "yeis" kadar, geç şairin atalar önünde ve kardeşler arasında kendi "ayrımcığını" savunma zorunluluğuyla da ilişkilidir.

Şöyle özetleyebiliriz belki: Gelenek tam da otomatizmini yitirdiği anda "piyasa" olarak hortluyor ve belirsiz olduğu ölçüde daha da kaygılı bir çekişme alanına dönüşüyordur. Benjamin'den son bir pasajı daha aktaralım: "Birkaç temel durumun şairi bir mıknatıs gibi çekmesi, onun *kederinin* semptomlarından biridir. Baudelaire'in hayal gücü kalıplaşmış imgeler tarafından işgal edilmiştir. Her motifine en az bir kere daha geri dönmek gibi çok genel bir saplantının etkisi altındaydı. Bu, elbette, suçluyu tekrar tekrar suç mahalline geri çeken zorlantıyla karşılaştırılabilir." Benjamin'in sadece bir mecaz olarak kullandığı "suç" sözünün düz, gerçekçi anlamına gideceğiz biz: Uyar'ın şiirinin çevresinde döndüğü şey, *şiirin* kendi suçluluğudur. Bunun bazı yönlerine değinmiştik: hem gecikmiş olmanın suçu hem de başlamanın, geç kaldığı halde yine de başlamış olmanın suçluluğu. Ama bunun karşısında bir de şiirin şiir olarak kendi arzusundan geri çekilmesinin, taviz vermesinin suçluluğu vardır: kendi "büyüklük" veya "sonsuzluluk" tasarılarının gereğini yerine getirememenin suçluluğu. Uyar'ın şiiri her şey hakkında olabilir, bazen bir çiçek bazen bir ceset hakkında, hastane kapılarında sefil edilen bir köylünün sarkık bıyıkları veya Adile'nin muğlak, nadir vazoları hakkında – ama her zaman aynı anda kendisi hakkındadır, kendi suçlu tarihi hakkında. Suçluluk başından beri Uyar'da bir şiirsizleşme, şiirin dışına çıkma eğilimini besler. Öte yandan, bu inkârcı eğilimin aslında bir kaçış, bir taviz olduğunu sezmenin suçluluğu da aynı anda faaldir. Şiir farklı, çatışan sadakatler arasında bölünür. Alegorik yöneliş Uyar'da bu bölünmenin hem sonucudur hem sebe-

bi. Sahnenin ardında sürüp giden çatışma, (s)imge kavramının varsaydığı türden bir dolaysızlığın kurulmasını engeller. Şiirin sözleriyle nihai anlamı arasına hiç kapanmayacak bir içsel mesafe girer: alegori bu mesafedir.

Alegori ve amblemleşme, aynı zamanda bölünen sadakatin bir arada tutulmasının da yoludur. Benjamin'in "kalıplaşmış imge" paradoksunu böyle düşünebiliriz. Uyar'da mazmunlar, kalıplaşmış imgeler vardır; ama en etkin oldukları anlarda, *kalıplaşmanın* "imgeleridir" bunlar. Sımsıkı kuşyeminden anlatılmaz toprak çömleğe ve kayıtsız bakla tanesine kadar Uyar'ın bütün o katılıklar ve "hissizlikler" dizisinin öğeleri, bir kalıplaşmanın, çünkü bir direncin mazmunlarıdır. Her geçitte farklılaşan kılıklarıyla bunlar çatallanmış bir sadakat üzerinde sabitlenirler: yıkıcı niyeti hem kaydetmek hem de yokluğun bir adım berisinde durdurmak: şiire bir gün daha kazandırmak. Uyar'ın merkezi şiirini bu genişletilmiş arka plan önünde okuyalım.

▪ ▪ ▪

Bir söyleşisinde (1977) Uyar'ın *Her Pazartesi* için "en iyi [iki?] kitabımdan biri" dediğini okuyoruz; parantez içinde "öteki, *Divan*" diye eklemiştir (*K.U.*, s. 517). Bu sadece her sanatçının en çok son işini sevmesi değildir: o tarihte *Toplandılar* da çoktan çıkmıştır (1974). *Divan*, ilk çıktığında en çok satan kitabıdır, ama *Her Pazartesi*'nin Uyar için daha önemli olduğu tahmin edilebilir. Burada artık *ikinci* geçidinden çıkmak üzeredir Uyar – ve bütün saplantılı ruhlar gibi o da bir şeyin gerçek olabilmesi için en azından ikinci kez tekrarlanması gerektiğine inanmaktadır: dizi 1'den değil, ancak 2'den başlayabilir. Şöyle de söyleyebiliriz: İlk iki kitapta henüz "kendisi" değildir şair; potansiyel şiirinin çağrısını henüz tam olarak işitemiyordur; işittiğindeyse (*Arabistan*) çoktan sürüklenmeye, "taşmaya" başlamıştır, yine "başka" bir gücün etkisi altındadır; ancak bu türden bir açılma ya da geçişi bir kez de kendisi gerçekleştirdiğinde (bunun için de sınav sorularını kendisi zorlaştırıp bahisleri yükselttiğinde) yaptığı işe biraz olsun inanabilecektir. *Her Pazartesi*'de bu noktadadır.

Adını tam ortasındaki "Yenilgi Günlüğü" şiirinden alır kitap, "yenilmenin tohumunu taşır her pazartesi" dizesinden. Şiir adsız bir

adamın bir pazartesi başlayıp öbür pazartesi sona eren günlüğü olarak yazılmıştır; her gün, şiirin bir bölümünü oluşturur; sekiz değil de yedi bölümdür çünkü pazar gününe ait kayıt eksiktir. Sadece bu düzenleme bile şiirin oluşumunda kontrol ve kasıtın payının "Son Üçü Beş" ve "Ölü Yıkayıcılar" gibi görece dağınık uzun şiirlere oranla çok daha büyük olduğunu belli eder. İlk pazartesi bölümü, özellikle bölümün tırnak içinde sunulan ilk kısmı, Uyar'ın bütün "müktesebatını", o güne kadar üstlendiği başlıca motif ve sorunları özetler. İlk bölümün ikinci yarısı ve sonraki bölümler bu tırnaklı kısmın kurcalanması, didiklenmesi, sökülmesi gibidir – ta ki son, ikinci pazartesi bölümüne gelinceye kadar. Orada ilk kez yeni bir şeyin belirdiğini ya da ilk kez bu şiddet ve tanımsızlıkla ortaya çıktığını göreceğiz. İlk pazartesi kısmı:

benim adımı bağışla

......

"sabah uyandırıldığında pazartesiydi
bunu iyice bildi, ağzı çirişli
yersiz, ürkek, yeni yaratılmış gibi
coşkun bir göke uyumsuz ama kararlı
durmaya, direnmeye, aşk olmaya sanki
elleri ve beyni hemen çalışkan kesildi
sonra birden bir ışık bir ışık bir ışık

hazır bir biçimlenmeyi aldı geldi
çünkü –anlar gibiyim– biraz yenildi
hemen bir coşkuya gidiverir alışkanlığı
oturur tıraş olur, ekmek kızartıp yer
kolunda sonsuz bir güç, elinde hüner
olağan sanıverir doyumsuz karanlığı
inanırım böyle başlar bütün pazartesiler

yenilmenin tohumunu taşır her pazartesi
çünkü yoktur dağların ve yaratılışın öncesi
insan uzatır ellerini bir perdeyi çeker

ve pazarsızlık kişiyi şaşkın eder
siner buğular gibi düşüncemize
her şeyin en haklısı en incesi

beklemek bir tepenin mutluluğunu
bir acının yakıp geçmesini beklemek.."

Cemal Süreya ve Enis Batur'a ironik bir cevap verir gibidir burada Uyar. Cevaptır, çünkü öncesi ve sonrası olmadan da ayakta kalabilecek bir parçadır bu. Bir şiirin iki kayıp ucunu da merak ettiren "ortası" değil, ta kendisi yazılmış gibidir. Şiir, "içeriğinden" önce, ya da aynı anda, biçimsel veya işitsel nitelikleriyle ulaşır bize; ne söylendiğini düşünmeden önce, nasıl söylendiğini fark ederiz. *Divan*'da sık sık kendi lüzumsuzluğunun gülünç göstergesine dönüşecek olan kafiye, burada bir mezartaşı yazıtının kesinliğini kazandırmıştır söylenenlere. Ritim, daha doğrusu kadans, çeşitli uğrak ve sapakları olan bir argümanı sabırla, zarafetle ama şaşmaz bir yönlenişle kendi sonuna ulaştırır: evet, kıvrılan, bazen gözden yiten ama hep aktığını bildiğimiz bir "ırmak gibi": evet, bir organik biçim gibi. İlk kıtanın sonuyla ikincisinin başı arasındaki *enjambment* bile ("sonra birden bir ışık bir ışık bir ışık // hazır bir biçimlenmeyi aldı geldi") sertliğiyle bu "doğal" akış duygusunu bozmuyor, tersine, tıpkı ait olduğu oval biçimi daha iyi hissettiren bir kırık kavis gibi, bir bağlantı işlevi üstlenerek söyleyişin "yuvarlaklığını" daha da vurguluyordur. Birer özdeyişe dönüşmenin eşiğinde durmuş gibidir cümleler: hem henüz taze, huzursuz ve acildirler, hem de çıkarılmış bir hesabın nihailiğini taşırlar. Dil, tam Süreya'nın söylediği gibi değil ama, yine de bir "jest" halinde belirginleşmiştir: kendini dinliyor gibidir.

Ama ironik bir cevaptır bu. Ve sadece Süreya ile Batur'un "sorusundan" önce (1963-64 yıllarında) yazılmış olduğu için de değil. Tırnak içine alınarak belli bir uzaklığa yerleştirilmiştir; asıl şiir bu değildir sanki; asıl şiirsel faaliyetin başka bir yerde gerçekleştiği veya başka bir yöne gittiği ima ediliyordur. Küçümsenen ve terk edilecek olan bir ustalığın ürünüdür bu bölüm. Bahisleri yükseltmek, sınavı zorlaştırmak: didikleyeceği, sorunlaştıracağı ustalığı yine kendisi yaratmalıdır, yaratmıştır – "tam şekillenmeye başlamışken elinden attığı" ve "yarım yamalak biçimler halinde bıraktığı" bir kusursuzluk.

Öykünün belkemiğini çalışan –çalışmak zorunda olan– bir adamın pazartesi zayıflığı oluşturur. Başkalarıyla (bir aileyle?) birlikte

yaşadığını anlarız (uyanmaz, uyandırılır). Başlayacak iş haftasına, deneyim haftasına hazırlıksızdır henüz. Ama *iyi niyetlidir*, gayretli, "durmaya, direnmeye, aşk olmaya" kararlı, kısaca *olumlu*, olumlayıcı: "oturur tıraş olur, ekmek kızartıp yer / kolunda sonsuz bir güç, elinde hüner", "elleri ve beyni hemen çalışkan kesil[ir]." Ama bu çalışkanlık daha başlarken ekşir, bir *gayretkeşlik* olarak görünmeye başlar. "Elleri ve beyni hemen çalışkan kesildi / sonra birden bir ışık bir ışık bir ışık // hazır bir biçimlenmeyi aldı geldi." Işık, karanlığın aşılması olarak, öteyi görme imkânı, esin kaynağı ve yaratma gücü olarak ışık, en şiddetli vurguyla geldiği noktada "*hazır* bir biçimlenme" olarak, öznenin dışardan devraldığı bir güç olarak gelmektedir. Herhangi bir çalışanın, bir küçük üreticinin öyküsünü de anlatıyor olabilir bu şiir; ama asıl yankılanmasını ancak "yaratıcı" faaliyetin, özellikle de şiirin kendi tarihinin çerçevesine yerleştirildiğinde kazanır. "Hazır-lıksız" teriminin içinde beliren çözümsüz karşıtlık, kendi kendini yaratma tasarısının zorluğuyla, iç engeliyle ilgilidir. Hazırlık ancak haftanın başlamasından önce, bir pazar gününde yapılabilir; ama şiir bunu reddetmiş ve pazartesi günü sıfırdan başlamıştır, "ağzı çirişli / yersiz, ürkek, yeni yaratılmış gibi." Müthiş bir özgüvenin ifadesi olmak isteyen o kendini doğurma fikrinin aczini görürüz burada: "pazarsızlık", büyüleyici olmadan önce, sersemleticidir. Bu doğum bir erken doğumdur, hayvanlara oranla her insan bireyinin doğumu gibi; ve yine her insan bireyininki gibi gecikmiş bir doğumdur: Özne kendini doğurduğunda onu orada bekleyen hazır biçimler vardır, hemen onların ağına yakalanıyordur. Şiirin öz-bilincine kayıtlı bir gecikmişlik halidir bu.[26] Herhangi bir hazırlığa ihtiyaç duymayan muhteşem bir başlangıç(sızlık) noktasını ele geçirememiştir: çok erken ve çok geçtir, aynı anda hem hazırlıksız hem de başkalarının hazırlığının oyuncağı. Bölümün tırnaksız ikinci kısmında dosdoğru belirtilir: "benim adımı bağışla / beni iklimler coğrafyasının ta kendisi / sanırım suyum başkalarınca ısıtılır / pazartesi." Ben ki bir özel isimden de öte her şey olarak düşünmek istediy-

26. *Her Pazartesi*'de "Yenilgi Günlüğü"nden önce gelen parçalardan: "Ey yaşlı kararsızlık, anla tenhalığını, / korkunç sessizlik, / ve işte son akşam saati / yıldızlara geç kalmış olmanın" ("Son Üçü Beş"). "Birinci altı aylık dönem!.. / İkinci altı aylık dönemde. Belki bir su / dönemi. Her şey olan. Yıldıran bir pişmanlık. Bir su / Son çağrısıydı. Geç kalanın. Yaşamanın" ("Son Su").

dim kendimi, başkalarının kaprisidir şimdi beni adlandıran. Argo deyim, bir komedi hafifliği içinden, kendi mecazi anlamını da iletmektedir: işim bitti, daha başlamadan. Acaba?

Uyar'da başından beri tam sonuca bağlanmadan sürüp gelmiş bazı sorun ve motifler burada bir kritik eşiktedir. Bir kere, ilk iki kitabı ve Tecer-Çamlıbel-Külebi okumalarını belirleyen o *toplumsal / ulusal görev duygusu*, suçluluğun şiiri rejime bağlayan yönü, buradaki karamsar kadercilikle askıya alınmaktadır. Bu bir enerjinin serbest kalması da demektir: çok farklı amaçlara da bağlanabilecek huzursuz bir istek, belki bir açlık (bu askı hali "Ölü Yıkayıcılar"da da belirir: "Ah yazlar ne güzeldir kimbilir. Suç olmasa"). Asıl siyasal kırılma *Toplandılar*'da, 12 Mart 1971 askeri darbesinin hemen öncesi ve sonrasında yazılan şiirlerde gerçekleşecektir, ama bunun koşulları "Yenilgi Günlüğü"nün belli bir vazifeşinaslığı askıya alan yenilgici eleştirisiyle hazırlanmıştır. "Perşembe" bölümünde, çalışkanlık daha güncel bir eleştirinin de hedefi olur: "uygundur uçakların uçtuğu bugün / sonsuz bir karmaşanın üstünden / iplere asılı çocuk bezlerinin / iplere asılı kadın külotlarının / işçi tulumlarının / üstünden / cılız çocuklara havalardan öğütler atarak / ve 60 bin ile 70 bin arasında bir sayıda / ölümler atarak / uygundur / *yersiz bir hamaratlık, bir görev duygusu* / bir sarı lâle kadar makbulse / akşamüstü bir kadına sunulan / uygundur uçakların uçtuğu. / uçsunlar." Bu şiir 1963-64 yıllarında yazılmış olduğuna göre, söz konusu uçaklar, bir yandan Vietnam'a bomba yağdırırken bir yandan da köylüleri komünizm tehlikesine karşı uyaran bildiriler saçan Amerikan uçakları olabilir (aynı şey 1938'de ve 80'lerde "Güneydoğu Anadolu'da" da olmuş değil midir). Ama bu somut protestoyu aşan, daha genel bir meydan okuma da sezilebilir bu dizelerde, "beter olsun!" diyen bir tavır. Emperyalist saldırganlığı içeren ama onunla sınırlı olmayan daha genel bir "ilerlemeciliktir" eleştirinin hedefi: Eğer "yersiz bir hamaratlık", işgüzarlık ve acelecilik, bir sarı lâle kadar makbul sayılır olduysa, o zaman "bırak gitsin!" Ama "estetçe" bir vazgeçişten ibaret değildir bu, hatta düpedüz vazgeçiş bile değildir. Vazgeçişin yanında, alttan alta bir meydan okuma da şekillenir, geleceği ilerlemeciliğin insafına terk etmeyi reddeden bir tavır ki, daha önce, "Çarşamba" bölümünde, yine çiçek motifleriyle belirir: "hiçbir şeye hazırlıklı değildik / oyunlar oynandı, gökler kapandı,

yenildik / ama şehirlere koyverdiler bir menekşeyi / bir menekşeyi / o zaman başından sezdik yenilgiyi // o zaman şehre çıktım bir elimde fırça / bir elimde sineklik / öbüründe bir sinema bileti / kim varsa gelsin artık yeniden oynayalım / hızım bir araba dolusu aşk gibidir / gölün rengiyle asfaltı karıştırıp / kızım, ne varsa hep yeniden boyayalım." Baştan sezilmiş (seçilmiş) yenilgi, oyundan çekilmenin değil, yeni oyuna başlamanın gerekçesi haline mi gelmektedir? Henüz bir muğlaklık, ikiz-anlamlılık bölgesindeyiz. Ama henüz mü? Belirsizlik hiç bitecek mi, her şey "eski açıklığına" yeni bir ortamda kavuşacak mı?

Şiir ilk pazartesi bölümünün tırnaklı kısmında açılan ve orada kadansın kıvrımlarıyla örtülen sorunları deşmeye devam eder. "Hiçbir şeye hazırlıklı değildik" demişti çarşamba kaydında, "oyunlar oynandı, gökler kapandı, yenildik"; perşembe kaydında da şunu okuruz: "çaresizlik değil yenilgi. (sonradan övülecek) / herkesin içinde yürekle buluştuğu yerdi." Demek öznenin bu yenilginin, bu hazırlıksızlığın içinde kalmaksızın, orada kendi "yüreğiyle buluşup" farklı bir "hamaratlığı" sürdürmeksizin elde edebileceği bir şey yoktur; demek yenilgi ancak "sonradan" övülebilir, ona yeterince emek verildikten sonra. Bir *etik* ders çıkarmak istiyordur şiir kendi deneyiminden, bir duruş tarzı. Cuma bölümünde, kolaycılık (kolay reformculuk) anlamında işgüzarlık eleştirisi bir *sabır* fikrine bağlanır:

ne söylenebilir! tam çağıydı. olagandık.
sabahlarda süzgündük, ancak akşamlarda vardık
herkes bir yüzdü, bir yanılmadan. toplandılar
orada biz de vardık.

ne söylenebilir! her şey düzeliyor sandık.
odalarda çok geniş alanlarda dardık
hiçbir şeye yeterince inanılmadan. toplandılar
orada biz de vardık.

ne söylenebilir! tam çağıydı. belli aldandık
otlarla yeşerdik, güllerle sarardık.
bir uykudan doyarak uyanılmadan. toplandılar
orada biz de vardık.

[.........]

ne söylenebilir! tam çağıydı. oyalandık
suyun, ateşin, havanın, toprağın çalışkanlığına daldık.
bir acıya kahramanca katlanılmadan. toplandılar
orada biz de vardık.
ve uzun uzadıya orada kaldık.

Hazırlıksızlık, kolaycı bir aldanışın kaynağıdır. Daha önce bir haksızlığın kurbanı ve dolayısıyla bir karşı çıkış potansiyeli olarak tanımlanan çiçeklerin de aslında yanılsamanın eşlikçisi olduğu görülür; sadece çiçekler mi, kozmosun kendisi de (anasır-ı erbaa: su, ateş, toprak, hava) bu aldanışın ve yersiz "çalışkanlığın" temsilcisidir. Alegorik niyet, bir *değersizleştirici* olarak, bütün doğayla birlikte kendi diktiği sözel anıtı da tahrip etmektedir şimdi, aynı ölçüde keskin cerrahi aletlerle: Ritim ve sözdiziminde ilk pazartesinin tırnaklı kısmına denk özgüven ve kesinlik vardır. Gayretkeşlik ve aldanış, hazırlıksızlığın özel bir biçimiyle ilişkilendirilir: emeksizlik, çilesizlik. Fazla kolay, çabasız bir çalışkanlıktır bu, "hemen bir coşkuya gidiveren alışkanlık." Bu çabasızlık önce bir *hakikat / sadakat* eksikliği ("hiçbir şeye yeterince inanılmadan"), sonra da bir *süre* eksikliği ("bir uykudan doyarak uyanılmadan") olarak görünür ve son kıtada asıl ereğine bağlanır: "bir acıya kahramanca katlanılmadan."[27] Öncesizlik, bir olgunlaşma ve alışma süresinin eksikliği, buraya kadar önermeye çalıştığımız (ve Uyar'ın kendisinin de hissettirmek istediği) gibi bir iyi talih değildir sadece; aynı zamanda acizliktir. İlk bölümün ikinci kısmında yine görünüşte hafif bir cümlenin konusudur bu acz: "aldım pazartesi akşamı bir okka sucuk / öncesiz ve beceriksiz geldim odama."

Bu pazarsızlık / öncesizliğin Varoluşçu felsefedeki "varoluş özden önce gelir" (Sartre) ve özellikle "(dünyaya) atılmışlık" (Heidegger) düşünceleriyle ilişkili olduğu söylenebilir. Heidegger'in şu sözü de Uyar'da hep geriye ve öteye sarkan suçluluğu anlamamıza yardımcı olabilir: "Bir var olan olarak [insan] hiçbir zaman kendi

27. Bunun o dönemde Uyar'ı uğraştıran daha genel bir düşünce olduğunu gösteren işaretler var. Bir söyleşide (1963) 27 Mayıs sonrası kültür hayatına dair şunları söylüyor: "birden değişen toplumsal koşullar [...] ileriye gitmeye, karşı koymaya çalışan şiirin yolunu birden değiştiriverdi. *Hiçbir şeye alışamadan*" (*K.U.*, s. 448).

atılmışlığının arkasına, öncesine geçemez", geçip de kendisini bu atılmışlığın sebebi ve yöneticisi haline getiremez.[28] Bu kökensel, başlatıcı acz durumuna karşı Uyar'ın şiirinde ortaya çıktığını gördüğümüz iki farklı tepki türü de (bir yanda gözükara bir kendini yaratma çabası, öbür uçta potansiyelini açık tutmak için çileye çekilme) Varoluşçu yazında kendi yankılanmalarını bulur. Uyar da 50'li yılların sonundan 60'ların ortalarına kadar Varoluşçu düşünceye şu veya bu ölçüde maruz kalmış olmalıdır (yazılarında Sartre'a hemen hiç değinmese de). Ama bunlar şairin, *bir okur olarak şairin* bilgi dağarına kayıtlıdır; şiirin kendisiyse bu Varoluşçu motifleri kendi tarihiyle ilgili tehlikeli bir sezginin aleti ya da kılıfı haline getirir. Kendi kendini yaratma fikri, 50'ler sonunun edebiyat ortamında, eski şöhretlerin kolayca yıkılıp yenilerinin kolayca kurulabildiğini gören genç şairlerin "özgürlük" duygusuna elverişli bir düşünsel arka plan sağlamış olabilir. Ne var ki bu da yeni bir durum değildir: "Geçtim putların ormanından baltalayarak," dememiş miydi Nâzım Hikmet, "ne de kolay yıkılıyorlardı." Tanzimat'tan İkinci Yeni'ye kadar şiirin tarihi, bu kolay kurulma ve kolay yıkılmaların (unutulmaların) tarihidir. Uyar da kendi öncesizliğinin ve hızlı seçilişinin sebebi haline gelemiyor gibidir; kolay kabullenilişin koşulları kendinden çok önce hazırlanmıştır. Bu kolaylık, bir *zor(unlu)luk eksikliği* olarak, Uyar gibi bir şairin gözünde kendi şiirinin inandırıcılığını, bağlayıcılığını da eksiltir.[29] Uyar'ın ancak son döneminde, ölümüne doğru yüzleşmeye, evirip çevirmeye cesaret edeceği tehlikeli bir seziştir bu; ama *Arabistan*'dan itibaren, demek kendi seçilişini yine kendisinin yarattığını düşünebileceği bir eşikten sonra, belli bir "sahtelik" fikri de (yine Varoluşçu bir motif: "otantiklik eksikliği") o naylonlarla, plastiklerle, sarmaşık olmayan otobüs kayışla-

28. Martin Heidegger, *Being and Time*, Harper & Row, 1962, s. 330. Heidegger'de de atılmışlık bir "kökensel suçlulukla" ilişkilendirilir. *A.g.y.*, s. 329.

29. 13 Ağustos 1956'da şöyle diyor günlüğünde: "Uzun zamandır bir şiir yazabilmenin sıkıntısı içindeyim. Daha doğrusu yazamamanın. Biliyordum, yazacak bir şeylerim yoktu. Ama gene de istiyordum yazmayı. Ötekine berikine durmadan upuzun bir şiire başladığımı söylüyordum. Hatta bazılarına, yazıp yırttığımı söylemeye bile cesaret ettim. Oysa şimdiye kadar yazıp da yırttığım bir tek şiirim yoktur. Ne kadar kötü olsa kıyamam. Yayınlamam gerçi ama yırtmam da. Ama niye böyle söylüyordum. Bir emrivaki yapmaktı belki kendi kendime. *Başkalarının bana inanmasında kendime güvenimi tazelemek*" (*K.U.*, s. 574).

nıyla bir görünüp bir kaybolarak sürüp gidecektir şiirde. Ve bu da çoğu zaman düşünüldüğü gibi şiirin kırsal bir kadrodan kopup "şehir gerçekliğiyle" tanışmasından çok, o tehlikeli sezgiyi yavaş yavaş kaydetmeye başlamasıyla ilişkilidir.

Kumar da bu noktada başlar: Zorunluluk eksikliğini zorlukla telafi edecek, "suyunun başkalarınca ısıtıldığını" unutmak adına başkalarınca *seçilmiş* olduğunu da unutacaktır. Solipsizmin sınavıdır bu: Karanlığa, belirsizliğe, sadece kendini bilmeye ve bu yüzden de bilmemeye ve sonuçta okursuzluğa dayanabildiğini göstermelidir. Ama bu yeni sınavın geçilmesi de daha önceki sınavın (seçilme, ad alma sınavının) sonuçlarının iptal edilip tekrarlanmasına bağlı görünmektedir. Daha önce iki kez seçilmiştir (önce Ataç sonra Süreya); geçtiği bu sınavları şimdi yok saymalı, *kendisinin* zorlaştırdığı / ısıttığı bir seçilme sınavına yeniden girmelidir. Her yeni sınava ancak bir öncekinin zorlaştırılmış sorularıyla birlikte girilebilir. "Yenilgi Günlüğü" şiiri bu sınavın kendisi değildir; sınav daha önce *Tütünler Islak*'ta başlamış ve *Her Pazartesi*'nin "Ölü Yıkayıcılar" ve "Son Üçü Beş" gibi okunmaz şiirlerinin muhteşem dağınıklığından geçinceye kadar sürmüştür. Şimdi o sınavın deneyimine belli bir mesafeden bakmakta, onun soru ve terimlerini evirip çevirmektedir. "Karanlık" böyle oynanan bir terimdir artık. İlk pazartesinin tırnaksız kısmı şöyle başlar: "Karanlık! / aldım kocaman yaprakları yatağıma getirdim / bir çeşit zina gibi yaratılışla / ki ben kocaman balıklar tuttum, sonra bıraktım / akşamları işi bıraktığım sorumsuzluk adına." Yatağına aldığı şey bir "cinsel partner" (bir *okur*) değildir, ondan hem çok eksiktir (yapraklar!) hem çok fazla ("yaratılışın"ta kendisi) ve esas olarak da karanlıktır, yalnızlıktır, okursuzluktur. Kumar özetlenir: "ki ben kocaman balıklar tuttum, sonra bıraktım." Daha dar anlamıyla solipsizm kaydedilir:

kendimi bir yılların içine kapadım
kendimi koyverdim bir sulara
çok öldüm çok dirildim anlamadım
kendimi kendi akrostişime adadım
kendimi gerekçesiz oralara buralara

karanlığı düşündüm, kimler yapardı onu
karanlık bir simge değildir, bir yaşama

durmadan bağırırım ona, bağırırım
ölümü ve gömülmeyi ayırdetmem ama.
aldım pazartesi akşamı bir okka sucuk
öncesiz ve beceriksiz geldim odama

Tekbenciliğin kendini kendi adının baş harflerine "adamış" olması herhangi bir özdeşlik, bir aydınlık, belirgin bir kimlik getirmiyor, tersine "gerekçesiz oralara buralara" dağılmaya yol açıyordur. Bu dağılma, bu belirsizlik bir "simge" de değildir, herhangi bir şeyi dolaysızca ve yeterli ölçüde temsil etmiyor, canlandırmıyordur; olsa olsa bir "yaşamadır", bir deneyim. Ama cümlenin eksiltili sözdizimi bu deneyimi de askıya alır: "karanlık bir simge değildir, bir yaşama (da değildir)". Bir görülmezlik, bir seçilmezliktir. Yukarda aktardığım "yaprak" kıtasıyla bu son iki kıta arasında şu dizeler yer alır: "benim adımı bağışla, / beni iklimler coğrafyasının ta kendisi / sanırım suyum başkalarınca ısıtılır / pazartesi." İlk dize şiiri de açan cümleydi, sınavın kazık sorusu. Tam ne demektir? Bana adımı söyle, bana bir isim ver, bana seçildiğimi söyle. Ne var ki bu ilk, erken sınavın sorusuydu, şimdi reddedilmesi, tersine çevrilmesi gereken bir soru. O halde şöyle de okuyabiliriz: Bağışla beni, kusura bakma, adımı söyleyemeyeceğim, çünkü benim iddiamda herhangi bir özel ismi aşıyordu, bir "iklimler coğrafyasının ta kendisi" olmalıydı alacağım ad – onu siz veremezsiniz. Ama ben de vermiyorum, belki veremiyorum, böylece sizin koyduğunuz adı da dışarda bırakıyorum: Akrostiş tekniği şiirin içinde, ama akrostişin oluşturduğu özel isim şiirin dışındadır. Ad konusu aynı anda hem vazgeçişin hem de şeytani bir gururun vesilesi olur: Bana adımı söyle, söyleyemezsin, çünkü ben o adların hepsiyim, şu ya da bu iklim değil, iklimler coğrafyasının tamamıyım – suyum başkalarınca mı ısıtılıyor, ısıtılsın, ben eksik bir ad olarak bütün adlandırma sistemlerini rahatsız etmeye devam edeceğim, üstelik bir ad sahibi olmanın alçaltıcı isteğinden de tam vazgeçmeden. Barok niyetin dolaşık serencamı, Vüs'at O. Bener'in yabancısı olmayan bir dolantı.

Şiirin bu ikinci çekilme evresini bir çile dönemi olarak tanımlamıştık. Çile sabırlı bekleyiş demektir ve bekleyiş de hiçbir zaman tümüyle hedefsiz, tümüyle geleceksiz değildir: geleceği ertelemekle onu bir vakitsiz harcanıştan korumuş da oluruz. Bekleyiş motifi-

nin bu şiirde tam nerede belirdiği de önemlidir: "yenilmenin tohumunu taşır her pazartesi / çünkü yoktur dağların ve yaratılışın öncesi / insan uzatır ellerini bir perdeyi çeker // ve pazarsızlık kişiyi şaşkın eder / ... // beklemek bir tepenin mutluluğunu / bir acının yakıp geçmesini beklemek.." Öncesizliğin başdöndürücü bir özgürlük kadar, hatta daha çok, yıldırıcı bir boşluk da olduğunun sezildiği anda ortaya çıkıyordur bekleyiş seçeneği. Geçmiş yoksa, geçmişten alınabilecek bir güç, bir imtiyaz, bir *isim* yoksa eğer, o zaman geleceğin vaadi ertelenmeli, potansiyelin gerçekleşmesi hep daha ileriye bırakılmalıdır.

Uyar'ın okurlarının bu şairdeki kara kaderciliğe niçin hiç değinmediklerini hep merak etmişimdir. "Yenilmenin *tohumunu* taşır her pazartesi" gibi bir cümleye ilkçağın Gnostik metinlerinde rastlanabilir; ikinci pazartesi kısmındaki "karartılmış, yerlere vurulmuş yenilgi, seni / yeni bir tanrı sayan soydandı o" cümlesine de öyle. Uyar'ın en önemli şiirinde "yenilgiyi" her türlü başlangıcın da öncesine, başlayacak hayatın köküne, "tohumuna" kaydetmiş olması hiç mi ilgilerini çekmiyordu? Belki de okumuyorlardı, "şiirdir" deyip geçiyorlardı.[30] Belki hepimizde başka inançlara karışmış olarak sü-

30. Bir istisna ancak 2000'li yıllarda gelmiştir. Yücel Kayıran "Türk Şiirinde Erkek İmgesi" başlıklı denemesinde, Uyar'ı aralarında Ahmet Haşim, Ziya Osman, Cahit Sıtkı, Dıranas, Dağlarca, Hâlit Asım, Necip Fazıl ve Necatigil gibi isimlerle bir araya getirir: "Bu şairlerin şiirlerinde karanlık ve kasvetli ağır bir hava, kederli ve hüzünlü bir tinsel evren söz konusudur [...] konuşan erkek özne, yeryüzünde değil, sanki yeraltına itilmiş bir dünyada yaşamaktadır. Belki küçük bir ışık huzmesinden söz edilebilir, ama bu huzme gün ışığına değil, bir mahzenin tavanındaki solgun bir ampule aittir." Y. Kayıran, *Kritiğin Toprağında: Türk Şiirine Felsefeyle Bakmak*, YKY, 2010, s. 183. Uyar'ın kasvetiyle bu ve başka şairlerinki arasında elbet bazı benzerlikler bulunabilir; ama "mahzen" (geminin su kesimi) esas olarak Uyar'ın şiirinin mekânı gibi geliyor bana. Kayıran bu melankoliyi "tutku kararması" adını verdiği bir bastırma edimine bağlarken de önemli bir saptamada bulunuyor, başka birçok erkek şair için (demek genel olarak melankolikler için) geçerli olan bir saptama: "Tutku kararması derken kastettiğim, bir kadını ölçüsüz arzuyla istemekle birlikte, bu tutkuyu dile getirememe, daha önemlisi yaşantıya dönüştürememe, giderek kendi içine bastırma, bedeninde/bedenini tutarak onu öldürmesi durumudur." Ama bu gözlemi Uyar'ın şiirinin tamamı için geçerli sayarsak onda *Arabistan*'dan beri sürüp gelmiş bir "dirim(sellik)" fikrini kaçırmış oluruz. Dahası, toplu şiirlerine adını vermiş olan "Büyük Saat"i unutmuş, o şiirle başlayıp *Toplandılar*'ın ikinci yarısına kadar süren bir büyük coşku ve taşkınlığı yok saymış oluruz. Uyar'ı Kayıran'ın andığı şairlerden ayırıp Canse-

rüp giden bir tür "örtük Gnostisizm" şiirde bu tavrın seçilmesini, görülür olmasını önlüyordu. Ama belki de sandığımdan daha haklıydılar; tıpkı Uyar gibi onlar da bu "acının yakıp geçmesini" ve sonra da artık başka bir şeye dönüşmesini bekliyorlardı. Bu şiirde, en azından pazartesiden pazara kadar, o başka şey ortaya çıkmaz. Ama çarşamba bölümünde yenilgi bir "geliştirici" olarak tanımlanmaya başlanır: "aslında buydu beni geliştiren / lut gölünün ve karanlık resimlerin karşısında / oradan uzayıp geldikçe kararan resimlerin karşısında / ... / birden perdeleri açan bir sevgisizlik / şaşılacak bir balık iriliğinde / biraz yaralı bir balık iriliğinde / bu temmuz nasıl olsa birkaç yıl sürer / akşamları ve sabahları birtakım ilişkilere değiştiren / yani birbaşına kalmanın mutsuzluğunu." Karanlık, sevgisizlik, birbaşınalık ve geçmeyecek gibi duran bir süre – bunlar solipsizm geçidinin demirbaşlarıdır. "İstesem ne olur kurtulmayı," diye devam eder: "kurtulmak! / bir sonsuz kelime / bilmediğim bir eski zaman dilinden". Kurtulma, bu yalnızlık geçidinden hemen çıkma isteği şöyle bir yoklanır ve bir kenara itilir: böyle bir acelecilik, cuma bölümünde eleştirilen o emeksizliğe sapmak olacaktır; nitekim, kurtulma motifinden hemen sonra "hazırlıksızlık" fikri gelir: "hiçbir şeye hazırlıklı değildik / oyunlar oynandı, gökler kapandı, yenildik / ama şehirlere koyverdiler bir menekşeyi / o zaman başından sezdik yenilgiyi." Ama işte bu kökensel yenilgi daha sezildiği, kaydedildiği anda, zıt bir anlam da edinerek bir direnç öğesine, bir güç kaynağına benzemeye başlar.

o zaman şehre çıktım bir elimde fırça
bir elimde sineklik
öbüründe bir sinema bileti

---

ver'e yaklaştıran şey, o kara duygunun da bir ölüm-doğum dalgalanmasına, bir büzüşme-açılma ritmine bağlanmış olmasıdır. Dördüncü bölümde "coşkulu, olumlayıcı bir Uyar" figürüyle tanışacağız. – Öte yandan, Kayıran'ın "tutku kararması" fikrinin Uyar sonrası ve özellikle günümüz şiirinde ne kadar geçerli olduğu da sorulabilir. Etrafa baktığımızda kadınsız (partnersiz) erkek şair pek göremiyoruz. Ama erkeksiz (partnersiz) kadın şairler artıyor olabilir. Muhtemel ve gerçek partnerlerin olduğu bir ortamda böyle bir yalnızlık egzersizi ne kadar sürdürülebilir? Bastırma hâlâ şiirin zorunlu bir koşulu veya evresi olmaya devam eder mi? Herkesin hemen hemen herkese erişebildiği bir ortamda melankolinin ve onun "yitik nesnesinin" işlevi ne olabilir? Başka sıkıntıların örtüsü mü olmaktadır artık, veya sadece bir ezber midir? Kayıran'ın verimli tesbitinden artakalan sorular.

kim varsa gelsin artık yeniden oynayalım
hızım bir araba dolusu aşk gibidir
gölün rengiyle asfaltı karıştırıp
kızım, ne varsa yeniden boyayalım.

aslında buydu beni geliştiren, aşksızlık!..
aşksızlık büyütür beni
yeni bir aşka doğru ve
öyle sanıyorum ancak birkaç yıl sürer
insanın sebepli umutsuzluğu

Uyar'ı Varoluşçuluk çerçevesinde düşünürken sadece Sartre ve Heidegger'e değindik; ama belki Albert Camus daha anlamlı bir referanstır burada. "60'ların Şiirinde Yorgunluğun İmgesi" başlıklı ilginç bir denemesinde Yücel Kayıran bunu yapıyor, "Yenilgi Günlüğü"nün ilk kısmını Camus'nün *Sisyphos Söyleni*'nden bir pasajla birlikte okuyor:

"Dekorların yıkıldığı olur. Yataktan kalkma, tramvay, dört saat daire ya da fabrika, yemek, tramvay, dört saat çalışma, yemek, uyku ve aynı uyum içinde Salı Çarşamba Perşembe Cuma Cumartesi, çoğu kez kolaylıkla izlenir bu yol. Yalnız bir gün 'neden' [sorusu] yükselir ve her şey bu şaşkınlık kokan bıkkınlık içinde başlar. 'Başlar' – işte bu önemli. Bıkkınlık, makinemsi bir yaşayışın eylemlerinin sonundadır, ama aynı zamanda bilincin devinimini başlatır. Onu uyandırır, gerisine yol açar. Gerisi, bilinçsiz olarak yeniden zincire dönüş ya da kesin uyanıştır. Uyanışın ardından sonuç gelir; intihar ya da iyileşme." Turgut Uyar'ın şiir öznesi dikkate alındığında, ne iyileşme vardır sonuçta, ne de intihar; *zincire* geri dönüştür söz konusu olan. Budur, Uyar'ın şiirini okudukça tekrar aynı yerden geçiyormuşuz duygusunu veren bize.[31]

Uyar "Yenilgi Günlüğü"nü yazarken *Sisyphos Söyleni*'ni okumuş muydu bilmiyoruz (kitap Türkçeye 1962'de çevrilmişti); ancak Camus'nün anlattığı *haftalık* rutinin Uyar'ın şiirindeki formata benzediği açıktır. Bir gün beliriveren o "niçin!" sorusu da öyle. Ama "gerisi"? Burada işler biraz karmaşıklaşıyor. Uyar'ın öznesi intihara (çünkü şiiri de büsbütün şiirsizleşmeye) gitmez, hep bir adım öncede frene basar – burası doğru. Dar ve dolaysız anlamıyla bir "iyileş-

31. Y. Kayıran, *a.g.y.*, s. 204.

menin" öngörülmediğini de kabul edelim. Ama hep "aynı yerden", aynı geçitten mi geçiyordur? Her seferinde eski "zincirlerine" geri mi dönmektedir; *Arabistan*'ın sonunda tekrar "sarındığı" o "Akçaburgaz yalnızlığı" baştaki, *Türkiyem*'deki yalnızlıkla aynı mıdır? Tekrarın anlamı mutlak aynılık, değişmezlik midir? Ve tam da bu şiirde, çile ("bir acının yakıp *geçmesini* beklemek") bir "iyileşmeyi", bir "olgunlaşmayı" kolluyor değil midir? Camus'de hiç yeri olmayan bir Gnostik çile fikrinden bağımsız düşünemeyiz Uyar'daki "bıkkınlığı". Ve çilede de bekleyişin, şu halde bastırılmış bile olsa arzunun payını, bastırıldığı için daha da artan basıncını unutamayız.[32] Gnostiklerin yorumcusu Hans Jonas, "negativizmin en uç noktasında bile," diyor, "çileci hayat, kendisinin olumlu bir nitelik (saflık) ürettiğini ve dolayısıyla gelecekteki selamet halinin bir yönünü daha şimdiden *gerçekleştirdiğini* düşünebilir. Çileciliğin nerdeyse teknik bir yöntem olarak uygulandığı durumlarda özellikle geçerlidir bu."[33] Uyar'ın çilekeş şiiri de kendi aşksızlığını bir aşk yöntemi olarak görüyordur, aşka doğru gelişme yöntemi: "aslında buydu beni geliştiren, aşksızlık!.. / aşksızlık büyütür beni / yeni bir aşka doğru ve..." Ama kıtanın sonunu da ihmal edemeyiz: "öyle sanıyorum ancak birkaç yıl sürer / insanın sebepli umutsuzluğu." Kendi sabrından ve ertelemelerinden öyle kolayca vazgeçmiyordur: "sebepli umutsuzluğun" karşıtı henüz düpedüz umut değil, sadece sebepsiz umutsuzluktur; bir süre daha kalmalıdır orada: muhtemel kazancı daha da büyütmek üzere belki.

Hızla geriye saralım: "İçimde de bir tuhaf mevsim başlar / Dalarım uzun rüyasına tohumların / Bir kamış olur da büyürüm, kaygısız / Tuzgölünün batak sazlıklarında.." Bu gebe satırlarda gizlenmiş anlamı bize açan Gnostik anahtar, şüphesiz kuşyeminin ve kayıtsız ("kaygısız") bakla tanesinin de yardımıyla, "Yenilgi Günlüğü"nün tohumudur. İlk bölümdeki "yenilmenin tohumunu taşır her pazartesi" cümlesinden sonra, perşembe bölümünde şu dizeler çıkar: "öyle sanıyorum her şey biter / bir doğurgan hücre ve / bir yanlışlık daima

32. Camus'de arzunun düz inkârından (*Yabancı*) eleştirel çürütülmesine, yapısökümüne (*Düşüş*) atlanır. Arzunun kendisiyle hemhal olmayı reddetmiştir bu "Akdenizli yazar." Önce fazla saf, sonra da fazla akıllıdır.

33. H. Jonas, *The Gnostic Religion*, Beacon Press, 1958, s. 275.

kalır." *Öyle sanıyorum* cümleciğiyle çarşamba bölümünün "büyüten aşksızlık" kıtasını da yankılar bu dizeler. Ve orada olduğu gibi burada da asgari bir ayrım, asgari bir oynaklık belirir. Yenilmenin tohumu şimdi iki öğeye ayrışmış gibidir: bir doğurgan hücre *ve* bir yanlışlık. Bu "ve"nin görevi nedir? Doğurgan hücreyle daimi yanlışlık aynı şey midir, hücre hep yanlışlık mı doğuracaktır, yoksa tohumun içinde başka bir potansiyel de gizlenmiş midir? Her şey (ve en başta da şiirin sürmesi) "ve" bağlacının sağladığı bu asgari farka bağlı gibidir. Bekleyiş içinde isteğin hem ertelenip hem korunmasını güvence altına alan da budur. Uyar'ın şiirinin şüphesiz bize verdiği o boyuna "aynı yerden geçiyor olma" izlenimine rağmen, şiirin kendisinin farklı bir sezgiyle donanmış olduğunu gösteren de bu asgari oynaklıktır. Aynı yerden geçerken karşıya da geçiyordur. Yine perşembe bölümünden:

ben masamı topladım, saatimi kurdum
(Tanrım, saatim olmasaydı ne olurdum?)
biraz sevinç ve alacalık
karşıya geçmek için tam 39 yıl bekledim
arabalar, otobüsler, bisikletler, beygirler
soluk soluğa geçiyorlardı
geçsinler
(domatesler yaşlandı elimde)

Otuz dokuz? Hemen tahmin edilebileceği gibi bu şiirin otobiyografik niteliğinin nerdeyse kasıtlı işaretidir. Şair 38-39 yaşlarındaydı bu şiiri yazdığında: beklemiş, gecikmiş, geçilmiş, elindeki domateslerle birlikte yaşlanmış bir orta yaşlı adam-şiir, bıyıklı ve saçları dökülmüş. Gecikmiş ve geçilmişti: elindeki domatesler Attilâ İlhan'ın "muzaffer patlıcanlarıyla" aşık atamazdı. Yanından, uzağından, çaprazından dolaşmak zorundaydı onların, karşıya geçebilmek için, bir "karşı tarafı" tasavvur edebilmek için. Geçsinler: arzu, hatta iştah, bu sözcükte saklanmıştır. Bir "karşı geçe" görebildiğini düşünüyordur artık ve "Kanlı Oyun" şiirinin o "boş tenekelerden, kirli bulanık temiz sulardan ve bozgundan" başka bir şey görülmeyen karşı kıyısından biraz farklı bir yer olmalıdır orası. Ama nasıl farklı, nerede farklı?

Bu şiir burada, bütün bunları yaptıktan sonra, bitebilirdi. O güne kadar geçirdiği macerayı anlatmış, oynamış, özetlemiş olurdu, kendi kendisinin barok mezartaşı. Ama daha önce de bitebilirdi, bitmişti: ilk pazartesinin tırnaklı kısmı başlı başına organik bir bütün oluşturuyordu. Ne ki orada durmadı, bu "gövdeyi" açmaya, tercüme ve şerh etmeye, kısaca rahatsız etmeye yöneldi; kendini "huzursuz bir gövdede" değil ama "huzursuz eklentilerde" gerçekleştirebileceğini seziyordu belki de. Cuma bölümü bittiğinde bunu da büyük ölçüde yapabilmiş gibiydi. Cumartesi kaydı, iki dizeden ibarettir: "yarın pazar / yarınki pazarın sessizliği..." Pazar bölümü hiç yoktur. Şiir o noktada da bitebilirdi, iki şeyi gerçekleştirmiş olarak: (1) daha önce başkalarının açtığı (ve kendisinin de geçer not aldığı) seçilme sınavının sonucunu reddediyor, soruları şimdi kendisi zorlaştırıyor ve yeni sonucu öğrenmeyi de reddediyordu; (2) bu hükümran inkâr jestinin bir parçası olarak, kendi "pazarsızlığını" da üstlenmeye, o "şaşkın edici" hazırlıksızlığı kendi kendini icat tasarısının zorunlu bir koşulu olarak kabullenmeye yöneliyordu; yokluk da kendi yarattığı bir yokluk gibiydi artık. Gelgelelim, şiir yokluğun içerilmiş gibi durduğu bu noktada da sona ermez, bir pazartesi bölümü daha gelir. Son kıta, Uyar'ın bütün bu şiirde ve ilgili yazılarında söylediklerinin yüksek oktavlı bir özeti gibidir:

"kutsal yenilgi!.. şimdiki.
o'na bağımsızlığını hatırlatıyorsun şimdi
her şeye yeniden başlamanın
kanattıkça..."

Çile ve hep yeniden başlama fikirleri, bir özerklik tasarısı içinde birbirine bağlanmıştır. Ama bu final de son söz müdür, asıl söz müdür? Kıtanın tırnak içine alınmış olması şiirin bu finale de tam razı olmadığını hissettirir. Ve zaten, bölümün başlarında başka şeyler de olmuştur.

kanatır akışını akarsuların çıplak şimdiki
başarılmamış bir geçmişten artakalan şaşkınlık
şimdiki çıplak. yarı aydınlatılmış bir duvardaki
bir yenilgiden çıkarılmış bir deney. bir yaşlılık
soluğunu ağartırdı bir altın damarının

[........]
karşımda bir harita, kahverengi ve mavi
neresi başkasının ve neresi benimki
(özel)
artık buldum herkesin çılgınca sezdiği
kıyısında dolaştığı yüksek çin duvarını
artık herkesin belli belirsiz bezdiği
artık kendim ısıtıyorum sularımı.

"Neresi başkasının ve neresi benimki": Aslında bir özerklik ve hükümranlık arayışı olan o tekbencilik geçidinde silmeye, görünmez kılmaya çalıştığı "başkaları" (önceller ve kardeşler) indirgenmez biçimde yeniden ortaya çıkmaktadır. Sınırlar belirsiz de olsa, ona ait olmayan bölgeler vardır baktığı haritada. Zamansal bir çekişmenin harita üzerinde mekânsallaştırılmış olması, tehlikelerin şimdide toplanmış olduğunu gösterir (mekânın öncesi ve sonrası yoktur, orası ve burası, uzağı ve yakını vardır). Ama tehlikeyi aşmış mıdır? "Bulduğu" şey, "ne kadarı bana ait" sorusunun cevabı değil, bir "yüksek çin duvarıdır": yine bir engel, yine bir soru, yine bir sınav. Kendi arayışının hiç de özerk olmadığını belli eder: "*herkesin* çılgınca" arzuladığı şeydir o engel, duvar ve ardındakiler. Ama bu dizelerde bir hinlik de sezilmiyor mudur, arzunun mutlaklığını hafifleten, gevşeten bir ironi, hatta bir karikatürleşme? "Çılgınca seziş" bir dize sonra "belli belirsiz beziş"e doğru kayarken özerklik ve hükümranlık çabasının ölümcül ama gülünç beyhudeliği de ortaya çıkar: "artık kendim ısıtıyorum sularımı". İlk pazartesinden ikincisine ne değişmiştir? Yine "suyu ısınıyordur". Artık kendi yetersizliğinin, kendi başarısızlığının sebebi başkaları değil de o mudur? Kendi "atılmışlığının" müellifi mi olmuştur şimdi? Ama bu soru da kıtanın başındaki "neresi benim, neresi başkalarının" cümlesiyle çoktan askıya alınmış, belirsizliğe bırakılmıştır. Başarısızlığın içselleştirilmesi ne demektir, *şiir için* ne demektir? Yenilgi *şiir için* yeni bir "kahramanlığın" trampleni haline gelebilir mi? Yokluk herhangi bir anlamıyla gerçekten içselleştirilebilir mi? Yokluğun bir iç mesafe halinde tutulmasının, sınırlanmasının ifadesi olarak bir alegorik biçim mümkün müdür, ne kadar sürdürülebilir? Başladığı anda bitecek değil midir böyle bir girişim? – Kendini yeniden icat etme tasarısı uyarınca zorlaştırdığı soruların yüküyle yılgınlaşmaya başla-

mıştır şiir; başkalarına atfetmek istediği o "belli belirsiz bezginlik" aslında çok iyi "sezdiği" gibi kendisinindir. Ve bu da finaldeki "her şeye yeniden başlama" çağrısının tırnak içine girmesine yol açar.

Uyar'ın şiirinin bir yerden sonra kendi çabasının alegorisine dönüştüğünü, kendi girişimini sahnelemeye başladığını öne sürmüştüm. Sorun da buradadır zaten. "Yenilgi Günlüğü" bu sahnelemenin doruğudur, doruğu ve tıkanma noktası. Şiir kendi gereç ve imkânlarını fazla iyi tanımaya başlamıştır. Başkalarıyla birlikte kendini de tanımaktan kaçınmak için girdiği solipsizm geçidinin onu getirip bıraktığı paradoksal durum budur. "Neresi başkasının ve neresi benimki" sorusunun daha çaresiz, daha karanlık anlamı da aynı paradoksla ilgilidir: Sahneleme icadı dışlamaya başlamıştır ve devam edebilmek için şiirin birtakım başkalıklar ya da dışsallıklar ithal etmeye ihtiyacı vardır. Aksi halde, "Efendimiz Acemilik"te ve başka yazılarda kınadığı "eski şairlerin" durumuna düşecektir: onlar ortaya yeni bir şiirle çıktıklarında okurları onları *zaten* okumuş olmuyor muydu, şimdi bu şiir de yazıldığı anda kendini çoktan okumuş çünkü aslında sahnelemiş oluyordu. Yeni bir yabancılığa, yeni bir tanınmazlığa ihtiyaç vardı. – İşte, ikinci pazartesinin başındaki o tuhaf, nüfuz edilmez dizelerin işlevi de bu paradoksal ihtiyaç hali içinde ortaya çıkar.

> kanatır akışını akarsuların çıplak şimdiki
> başarılmamış bir geçmişten artakalan şaşkınlık
> şimdiki çıplak. yarı aydınlatılmış bir duvardaki
> bir yenilgiden çıkarılmış bir deney. bir yaşlılık
> soluğunu ağartırdı bir altın damarının

"Yenilgi Günlüğü"nün daha önceki her bölümü ve bu bölümün de bu kıtadan sonraki kısımları, hem bu şiirin kendisiyle hem de Uyar'ın buraya gelene kadar geçirdiği şiirsel serüvenle belli bir tutarlılık içindedir. Motifler, hatta söyleyiş tarzları ("eda"), bizi eski şiirlere gönderir ve onlardan da cevap alırlar. Sadece bu kıta, en çok da son cümle, Uyar'da bir benzerini daha önce görmediğimiz, sonra da göremeyeceğimiz o tuhaf *catachresis*, bu tutarlılıktan ayrı düşer; açıklanamayan, opak bir "fazla" olarak kalır: "bir yaşlılık / soluğunu ağartırdı bir altın damarının." Tam ne olduğunu anlamak zordur; ama keskin bir izlenim de belirir: giderilmez bir yıkım olmuş gibi-

dir, her zaman çoktan başlamış ve şimdi de sürüp giden bir düşüş. Öte yandan, tümüyle rastlansal da değildir bu cümle, sondan bir önceki kıtada, farklı bir dizim içinde tekrarlanır: "yenile yenile şaşkın, şimdiki çıplak / bir yaşlılık / ağartır soluğunu bir altın damarının." Demek bir önemi vardır, bir balık kımıldamaktadır oltanın ucunda.

Catachresis Yunancada "yanlış kullanım" ya da "kötüye kullanım" anlamına gelir. Bize ulaştığı kadarıyla Arap, Fars ve Osmanlı belagatinde terim olarak karşılığı yoktur. "Caiz olmayan, cevaz verilmeyen mecaz" diye çevirebiliriz. Batı'da modern çağda retorik sözlükleri genellikle "karışık metafor" veya "uzatılmış metafor" gibi karşılıklar önerme eğilimindedirler. Sanıyorum maksat şudur: Bir mecaz, bir benzetme, *fazla dolaylı* olduğu için, doğal dayanağından, nesnel karşılığından kopuyor ve bu yüzden hedefinden sapıyordur; mecazın gittiği yer de bir başka mecazdır. Ve bu dolambaçlı nitelik *catachresis*'i alegorik yönelişin asli mecazı haline getirir (Osmanlı belagatinde *catachresis* için ayrı bir terim öngörülmemesi de buna bağlanabilir: zaten hiçbir mecaz doğaya öykünmez, hedefine yine bir başka mecaz tarafından yorumlanarak ulaşabilir). Gelgelelim, Uyar'ın *catachresis*'inde alegorinin dolaylı etkinliğine de sığmayan bir aşırılık var. Şiir, bu en kendine dönük olduğu, kendi tarihini yine kendi "mazmunlarıyla" anlatıp yorumladığı noktada, çeviri ve yorum işlemlerini durduran bir başkalıkla da *dolaysızca* karşılaşıyor gibidir: kendine ait kılamadığı, kendi terimlerine çevirmekte zorlandığı bir *duyusal* fazlalık ki, yine de ancak bir çeviri çabasıyla yaklaşabiliriz.

"Kanatır akışını akarsuların çıplak şimdiki." Akış / su. Bu motifi tanıyoruz: Asıl kaynak olarak, büyük potansiyel olarak belirmişti Uyar'ın önceki metinlerinde.[34] "Akış", tıpkı karşıtı olan "kalmak" gibi, oluşumuna katıldığı imge veya öykülerin ötesine geçen (ya da

34. *Tütünler Islak*'tan *Her Pazartesi*'ye kadar birkaç örnek: "Yapmayın... Nasıl inanırım eşitliğine!./Her yerde gençtir o Büyük Su" ("Yavaşça Oluyor Ellerime"). "Aşkın akan suları, doyurgan yabanıllığı savaşların ve büyük utkular geçer onarıcı gölgenden" ("Ay Ölür Yılgınlıktan"). "Akıyor şarkısı büyük bedenin,/ Kovuşturulan şarkısı. Bir meydana/Hep meydanlara. Meydanlara./.../Başkaldırmanın sınırlandırıldığı bir dünyada/Akıyor..." ("Bağlı Kalmanın Yeri"). "Bir su/Son çağrısıydı. Geç kalanın. Yaşamanın...//...//Yeşiller ve su aktı. Su aktı./ Çatlak sürahiler kırıldı..." ("Son Su").

onlardan artakalan) amblematik bir değer taşır: dirimin, yaratıcı enerjinin öbür adı. (Ve bu şiirde ilk pazartesinin tırnaksız kısmının sonuna doğru "hazırlık" motifine bağlanmış olarak yine görünmüştür: "seni en sona sakladım alçakgönüllü ışık / hızını hiç kesmeden avadanlıklarımı bileyen / geliyorum. bana hazırlanan her şeye hazırım / ki bu hazırlığına katıldığım suların en güzelcesi." Suyun kendisine ait olmadığını ve üstelik pek dostane davranmadığını biliyordur bu noktada: birkaç dize önce, "sanırım suyum başkalarınca ısıtılır" demiştir. Yine de o suyun şefkatsiz, hızlı, müsrif akışına katılır, çünkü kendi gereçleri de hazırlıksız girdiği bu hazırlanma içinde bilenecektir.) "Bilenme" teriminin çok yabancısı olmayan bir "kanatma" ve bunun faili olan "çıplak şimdiki" geliyor sonra. Bunlarla da tanışıyoruz. O "çıplak şimdi", kalemin kâğıt üzerinde olduğu andır: yazılmakta olan şiir, her ânın *bu* şiiri. Betimlenir de: "başarılmamış bir geçmişten artakalan şaşkınlık / şimdiki çıplak." Şaşkınlık ilk bölümdekinin çevirisidir: "insan uzatır ellerini bir perdeyi çeker // ve pazarsızlık kişiyi şaşkın eder." Mirastan yoksun bırakılmış ve henüz geleceğini (potansiyelini) de göremeyen, görmeyi reddeden şiirdir "çıplak şimdiki". Ya "kanatmak"? Belki de en tanıdık sima: çilenin ve kumarın ortak adı. En azından "bacağıma bıçak sokuyorum [...] doğumum, durmadan doğumum başlıyor benim" pasajından ve "Kanlı Oyun"dan beri bizimle. Ve bu şiirin de kapanış sözcüğü: "Kutsal *yenilgi*!.. / o'na bağımsızlığını hatırlatıyorsun *şimdi* / her şeye *yeniden* başlamanın / *kanattıkça*.." Şu halde, hepsi birbirine indirgenebilecek bu aşina terimler aracılığıyla yine bildiğimiz bir uzun ve eski macerayı şimdi tek bir kıta içinde bir kez daha mı sahnelemektedir şiir? "Şimdiki çıplak", ilkin kendisine ait olmayan ama bir noktasında katıldığı bir akışı, bir hazırlığı kesip "kanatarak" kendi yenilenen, hep yenilenecek "doğumunu" mu hazırlıyordur? "Yenilgiden çıkarılmış deney" bu mudur? – Ben buna inanmak isterdim, çünkü şimdiye kadar sadece bunu söyledim.

Ve böylece o "yarı aydınlanmış" aynada belirenlere de şiirin potansiyeline de sadık kalmamış olurduk. Çünkü şu cümle de var, hızlı tercümeyi reddeden: "bir yaşlılık / soluğunu ağartırdı bir altın damarının." Ve burada belki ilk kez bu kadar şiddetle ortaya çıkan bir gramatik burkulma var: Bütün bu kıta failsiz değilse bile sahipsizdir. Şiirin başında özneler ayrışsa da birbiriyle ve kendi işleriyle az

çok *yeterli* bir ilişki içindeydi: "çünkü –anlar gibiy*im*– biraz yenil*di*". Sonunda da zamirin (benliğin) teminatını bulacağız: "o'na bağımsızlığını hatırlatıyorsun". Ama burada, bu *catachresis*'te, fiillerle (kanatmak, ağartmak) failler (çıplak şimdiki, yaşlılık) arasındaki bağlar cılızlaşmış, muğlaklaşmıştır. "Başarılmamış geçmişten artakalan şaşkınlık" ile "yenilgiden çıkarılmış deney" aynı özneye mi aittir, aynı öznenin farklı deneyim evrelerine mi tekabül ediyorlardır? İlk yenilgi ve şaşkınlık sonradan yol gösterici bir tecrübeye mi dönüşmüştür, dönüşebilmiş midir? Kıtanın bir doğal ya da duyusal göndergesi yok değildir: "aydınlık", çeşitli dönüşümleri ve cismani karşılıklarıyla (altın) ışık. Onunla daha en başta karşılaşmıştık: "elleri ve beyni hemen çalışkan kesildi / sonra birden bir ışık bir ışık bir ışık // hazır bir biçimlenmeyi aldı geldi / çünkü –anlar gibiyim– biraz yenildi". Işık iki şey yapar burada: Önce öznenin "yersiz hamaratlığını" yarıda keser; ve nerdeyse aynı anda kendisinin de bir hazır biçim (bir rutin) olduğunu belli eder. Başka bir deyişle özneyi üst üste iki kez boşa düşürür. Yine de bölümün sonunda, bu kudretli, kaprisli ve muzip ışıkla uzlaşmaya çalışır özne; onu kendi ölçülerine indirgeyip evcilleştirmek ister: "seni en sona sakladım alçakgönüllü ışık / hızını hiç kesmeden avadanlıklarımı bileyen." Ama bu iyi niyetli çabanın da boşa çıktığı sezilebilir; çünkü zaten ışığın ilk belirişinde de bir aşırılık vardır; kendi muzipliklerine indirgenemeyecek kadar fazladır: bir ışık bir ışık bir ışık... Ve şiirin son bölümüne kadar bir daha adı geçmeyecektir.

Son bölümde bir "yarı aydınlık" olarak beliriyor bu ışık. En başta fazla geldiği için göz kamaştırıyor, görüşü engelliyordu. "Perdeyi çektiğinde" öznenin görebildiği tek şey kendi yetersizliğiydi. Şimdi de az geldiği için görüşü kısıtlamakta, sadece bir engeli (duvarı) "yarı aydınlatmaktadır". Şiirin asıl duyusal nesnesi, imge kaynağı olan ışık, her durumda duyuları felce uğratan bir fazlalık-eksikliktir. Özne kendi imkânlarıyla yeterli bir temsil, yeterli bir imge sağlayamamaktadır bu kaprisli, denetlenmez güce. Duyuların ve hayal gücünün iktidarsızlığı kıtanın sonundaki muğlak cümlede ortaya çıkar: "bir yaşlılık / soluğunu ağartırdı bir altın damarının." Bu sözü de otobiyografinin tanıdık terimlerine aktarabilir miyiz? "Yaşlılık", şiirin "karşıya geçmek için tam 39 yıl" beklemiş olmasına bağlanabilir: sonunda oraya varabildiğinde (varabilirse eğer) artık bü-

tün gücünü de tüketmiş olabilecektir. O zaman "duvar" ve "*yarı* aydınlık" da ikili bir anlam edinir: tehlikenin sezilmesinin *ve* örtülmesinin ifadesidirler (şiir burada kendi başlangıcına oranla daha ürkek bir noktaya çekilir: "perdeyi" çekip açmaya cesareti kalmamış gibidir). "Altın damarının soluğunu ağartmak" sözü şerh için hem daha çok malzeme sunuyor, hem de daha büyük müşkül çıkarıyor. Işığın kamaştırıcı parıltısı ve aşırılığıyla akrabadır altın. Paradır, genel eşdeğerdir, başka şeylerin değerini ölçmeye yarar – ve ölçtüğü şeylerin değerine (dolayısıyla kendi mübadele değerine) hep fazla gelen bir büyüsü, bir imgesel değeri de vardır. "Damar" sözüyse altını bir zamansallığın, dolayısıyla bir projenin içine yerleştirir. Altın damarı bir maden yatağıdır, eskiden beri, nerdeyse yerkürenin oluşumundan beri orada duran bir şey, bir *öncelik*. Ve işlenecek, işletilecek bir kaynaktır; sadece bugün için değil, *sonrası* için de bir kazanç beklentisi. Ama bir gün tükeneceği sezilen bir kaynaktır ve bu tehdidi en iyi sezen de en gözü kararmış altın arayıcısıdır. – Şiirin kendi öncelleriyle ve akıbetiyle ilişkisine dair öykünün içinde miyiz yine? Tam değil, henüz değil. "Soluğunu ağartmak" terimi var bir de.

Bütün bu öyküleme ve yorum işlemlerini boşa düşüren o sahipsizlik / öznesizlik en çok bu terimde ortaya çıkar. Kim (ne) kimin (neyin) soluğunu ağartıyordur? Ve "soluğunu ağartmak" ne demektir? Ağarmak saç ağarmasını çağrıştırır, yaşlanmakla ilgilidir. Şu halde şiirin bu eşikte hissettiği "yaşlılık", kendi kaynaklarının (öncellerinin) de eskimesini, geçersizleşmesini mi getirmiştir? "Otuz dokuzuncu" yılında hâlâ öncellerle mi çekişme içindedir, birkaç dize aşağıda okuyacağımız "neresi başkasının ve neresi benimki" sorusunun da düşündürebileceği gibi? Sözcükler böyle bir yorumu tam geçersizleştirmeksizin başka ihtimalleri de gösteriyorlar. "Soluk", sıfat değil de isim olarak, "nefes" anlamında soluk, bütün eski Ortadoğu ve Akdeniz dillerinde "ruh" veya "can" anlamına gelir: kişinin kendisine en çok ait olan öz, aldığımız ama daha çok da verdiğimiz soluk.[35] Öyleyse eskiyen, işi biten şey şiirin kendisi midir?

35. Aldığımız nefes, bizi hayatta tutan, canlı kılan şeydir, verdiğimiz nefesse bizi biz yapan şey. Aldığımız nefes otomatiktir, bir ihtiyaç nesnesi. Nefesi asıl bir süre içimizde tutarken hissederiz; bir de dışarı verirken, kendi özümüzle yüklenmiş olarak dışarı üflerken, "hohlarken".

Ama aynı anda "ağarmanın" başka bir anlam kapısı da açılır. Altının rengi daha da açıldığında bulacağımız minerallerden biri ondan da kıymetlidir: platin. Öyleyse bütün bu yenilgi ve azap sürecinin, okurlara da yaşatılan bu uzun işkencenin ürünü daha da değerli bir ürün müdür, sonunda erişilmiş bir *üstünlük* müdür? Bu kapı da ancak yarım açık kalır: platinin çağrıştırdığı *nadirlik ve aşırı incelik* fikirlerinin Uyar'ın şiirinde hep eğreti, rahatsız bir konumda durduğunu biliyoruz.[36] – Bütün bu yorumlar, tıpkı "ışığın" sonuçta sahipsiz ve isimsiz kalması gibi, hiçbiri tam aslileşmeden birbirine karşı çalışmayı sürdürürler. Şiirin nihai mesajına (yenilgiyi başarının koşuluna dönüştürmek) tam indirgenemeyen bir fazlalık olarak havada asılı kalıyordur bu *catachresis*.

Ama istemiş midir bunu şiir; amaçladığı şey böyle bir oynaklık, mazeretçi bir ironi ve indirgenmezlik midir? Hele bu şiirde, ilk pazartesinin tırnaklı kısmında olduğu gibi hedefine dalgalanarak ama şaşmaz biçimde ulaşmayı gözeten, "öyle sanıyorum her şey biter, bir doğurgan hücre ve bir yanlışlık daima kalır" gibi kesin ve özdeyişsel ifadelere yer veren bu şiirde? Başka türlü yapamadığı için böyle yaptığını düşünmek zorundayız: saklanmak zorundaydı. Öte yandan, bazı yarı açık kapıları kurcalarken *catachresis*'in verdiği en keskin izlenimden de gittikçe uzaklaştık: onulmaz, onarılmaz bir felaket duygusu ki, fiil çekimlerinin değişmesinde ortaya çıkıyordur. Kıtanın fiilleri şimdiki zamanı da işaretleyen bir geniş zamanla başlamıştır: "kanatır.... şimdiki." Ama sonunda, nerdeyse fark edilmez bir geçişle, bir "öteden beri" zamanına, bir "her zaman çoktan" zamansallığına kayar: "soluğunu ağart*ırdı* bir altın damarının." Bir yıkım her zaman çoktan gerçekleşmiş olmakla kalmıyor, şimdi de devam ediyordur. *Tütünler Islak*'ta gördüğümüz o "süren ölü"nün daha uğursuz, çünkü daha aktif, daha denetlenmez bir benzeri: "bir ışık bir ışık bir ışık..." Şiir, öncellerinin yanı sıra, temsil ettikleri tehdidi de fazla içselleştirmiş, fazla kendinin kılmıştır bu noktada. Onlardan kurtulduğu anda çoktan kendi bitişine de yenilecek gibidir.

▪ ▪ ▪

36. Adile'nin evindeki incelikler *Tütünler Islak*'taki iğrenme ve çıkarma nöbetlerine yol açmıştı; *Her Pazartesi*'nin sonlarından itibaren de şiirin "kalınlık" fikrini kasıtlı olarak üstlendiğini göreceğiz.

"Yenilgi Günlüğü"nün son bölümü, yakın okumanın, en azından *bu* yakın okuma denemesinin nafileleştiği bir noktaya getirdi bizi. Elimizde şiirin "yarı aydınlık" sözcükleri, silinmekte olan geçmişi ve henüz görünmeyen geleceği ("karşı geçesi") var. Biraz uzağa, orta mesafeye çekildiğimizde de şunları buluyoruz: Şiirin kendi serüveninden ve şairin sözlerinden devşirdiğimiz bazı fikirler ve kavramlar (kendi kendini yeniden icat etmek, eşikler ve geçişler, çile, "doğasızlık") ve bizim dışardan getirip de bunlarla ilişkilendirmeye çalıştığımız başka bazı fikir ve kavramlar (etkilenme endişesi, önceller ve potansiyel, solipsist deney, alegorik biçim, vb.). Şiire değil de *bunlara* o yakın okumadan çıkardığımız yarım sonuçlar açısından kısaca bakalım şimdi. Belki başka bir şey de beliriyordur o duvarda, herkesin çılgınca sezdiği ve biraz da bezdiği.

Öncellerle çatışmadan başlayalım. Solipsizm, çatışmanın da bütün taraflarıyla birlikte şiddetli bir içselleştirmeye uğraması anlamına gelir. Her şey süregiden şiirin kendi içinde olup bitmektedir. Ve bu yazılmakta olan, yazılabildiği kadarıyla şu anda yazılmakta olan şiir, geldiği bu noktada, asıl tehdidin dışardan değil de kendi içinden geldiğini hissediyor olmalıdır. Yazılmakta olan şiirin değerini ölçecek şey, o şiirin kendi geçmişi, o noktaya gelene kadar başardıklarıdır – ve belki daha çok da kendi potansiyeli, henüz yapmadığı ama yapabilecekleri. Etkilenme endişesinin geçirdiği bu radikal içselleşme, Harold Bloom'un bağlı kaldığı Oidipal çatışma şemasını çapraşıklaştırır. Zorluk sadece "şiirsel baba"nın yerini artık şiirin *kendi* geçmişinin tutmasında değildir. Şiirin geleceği de bir "tehditkâr oğul" olarak soluğunu şimdi'nin ensesinde hissettirmeye başlamıştır – ona yetişemeyebilecek, elinden kaçırabilecektir. "Neresi başkasının ve neresi benimki" sorusu, şiirin içinden, kendi hayatından türeyen bir tehlikenin ifadesidir artık. "Efendimiz Acemilik" denemesindeki "bu yarım yamalak biçimleri belki sonra başkaları alır tamamlar" cümlesi de, yazıldıktan bir 7-8 yıl sonra, daha gizli ve korkulu içeriğine tercüme olmuş gibidir: kendi vaatlerime ben yetişemeyebilirim.

Çekişmenin içselleştirilmesi, bir başka tehlikenin de iyice yakına gelmesine yol açar. Şiir, "her şeyi" benliğe dahil ettiği ve kendi

kendisinin alegorisine dönüştüğü için, dışardan herhangi bir yabancı "girdi", herhangi bir yenilik devşiremez olur. Kendinden *farklı* olmak amacıyla üstlenilen yeniden-icat projesi de ters dönerek özdeşlikle, *aynılıkla* sonuçlanır. Başkalarıyla birlikte kendini de tanımaz olmak üzere girdiği solipsizm tünelinden kendini fazla iyi tanıyan bir şiir olarak çıkmaktadır. Biz okurlar "tekrar" olarak yaşarız bunu, şiirin kendisiyse bitiş olarak.

Ve bu tehlikenin de gerisinde, henüz bütün ağırlığıyla hissedilmeyen, belki hiçbir zaman tam yüzleşilemeyecek daha çökertici bir tehdit vardır. "Ne de kolay yıkılıyorlardı": benim ve benden önce başkalarının ve belki benden sonra da daha başkalarının "kendini yeniden-icat" projeleri nasıl da kolay başarıya ulaşıyordu! Şu halde asıl tehlikeli öncel, bu art arda kolayca yıkılan "putların" da berisindeki asıl büyük öncel, bu yıkım-yapım kolaylığının kendisiydi; asıl gelenek de tastamam bu gelenek cılızlığıydı! Bu şu demektir: Kendi apansız yeniliğimin ve kolay başarımın asıl faili ben değilim; o çok önem verdiğim "sebepsizliğin / öncesizliğin" hiç de metafizik olmayan bir *tarihsel* sebebi, bir öncesi var: Tanzimat'taki ilk büyük kopuş ve bunun kolaylaştırdığı sonraki peş peşe küçük kopuşlar süreci. Beni asıl "etkilemiş" olan usta budur; tekrarlanan doğumlarımın dölleyicisi bu kökensel kopuş ve hiçleşmedir: "efendimiz acemilik." Onu böyle uzaktan adlandırabilirim, alegorik mecazlarla çevresinde dönebilir, hep biraz daha yaklaşabilirim. Ama yaklaştıkça şunu da sezmeye başlarım: ne aşmak mümkündür onu, ne de tam anlamıyla içerebilmek. Aşamam, çünkü her seferinde benden önce oraya varmış oluyordur; kendi öncesizliğimin de arkasına geçip onu doğurmam imkânsızdır, benden çok önce yazılmıştır.[37] Ama onu asıl anlamıyla içermem de mümkün değildir, çünkü bu benim sonum olur; sonun şiiri, şiirin sonudur. Yapabileceğim şey, hep yaklaşmak ama her seferinde bir adım kala frene basmaktır. – İşte,

37. Oktay Rifat "Fatih ve Elma" şiirinde bu imkânsızlığı bir simgeyle, bir natüralist imgeyle kaydetmek istemiştir: ".../Bir aydınlık ki yapraklar içre yakın/ Vardım dedikçe ormanında gitmede//...//Ben ki dalından Bizans'ı koparmışım/ .../Döndüm bir elmanın eşiğinden yenik!" O elma, kendi erişilmezliğinin simgesidir burada. Ece Ayhan da, yanlış hatırlamıyorsam yine O. Rifat'ın *Yeni Şiirler*'inden söz ederken, "nereye baktımsa oraya benden önce gelmiş bir Türkmen kocası gördüm" gibi bir şeyler söylemişti.

Uyar'ın zorlaştırma kumarının ve bu çabanın zirvesi olan "soluğunu ağartma" *catachresis*'inin işlevi de burada ortaya çıkar. Şiirin hissettiği asıl zorluğu hem kaydetmenin hem de erteleme ve gizlemenin aracıdır.

Şiirin kendini icat tasarısının sonucu olan alegorik yöneliş onu gittikçe "doğasız" kılıyor, yabancı "girdiden" gittikçe yoksun bırakıyor değil miydi? Şimdi bu zorlaştırmayla kendine yeni bir yabancılık ve ikincil bir "doğa" icat etmektedir. Ama "güzel" duygusunun (insanla doğa arasındaki uyumun) ve tasvirin nesnesi olan bir doğa değildir bu; daha çok, "yüce" fikrinin karşılığı olan bir doğadır: tekinsiz, denetlenemeyen, konuştuğunda bile tercüme edilemeyen bir doğa. Hep artakalan, fazla gelen ve fazlalığı da eksikliğe çok benzeyen bir şey. *Tütünler Islak*'ın o "süren ölü"sü, "Yenilgi Günlüğü"nün *catachresis*'inde iyice tanımsızlaşmış bir hayalet doğa olarak belirir. Ama şiirin bu noktada bir anda hisseder gibi olduğu bitişten geri durmasının da aracı ve göstergesidir. Ve bir uzak gözetimci olarak, bütün bu solipsizm sürecinde Uyar'da eski ideolojik bağlardan sıyrılıp serbest kalan bir yüzer gezer enerjinin yeni amaçlarla, yeni bedenlerle birleşmesine de bir süre nezaret edecektir.

IV

"Yeşile Geçit"

UZUN SÜREN ölümünün ardından hemen "yaşamanın şairi" ilan edilmişti Turgut Uyar. "Her türlü biçimsel görünüşü geri planda bırakan bir yaşam yoğunluğu... Çünkü yaşam her şeydir Turgut Uyar'ın şiirinde." "Yaşam kadar zengin bir malzemenin peşindedir... Duyargalarını alabildiğine açarak, gündeş dünyayı, çağı, bütün çalkantısıyla koyar şiirine." "Turgut Uyar ölümü unutan, yaşamın dışına süren şairlerden değildi. Ölümü yaşamın bir parçası olarak görüyordu." "Nereden bakılırsa, yaşamanın dokularına sindiği bir serüvendir bu... Her şey 'yaşamın şiirini yazmak' ve 'şiirini yazdığınca yaşamak' gibi bir şey olur çıkar." "Turgut Uyar'ın tek şiiri yaşamdır."[1] Şairin dostları, son sözü ölümün ve unutuşun söylemesine razı olmak istemiyorlardı. Haksız da değillerdi, en azından yarı yarıya: Uyar'da sık sık "ölüm yaşamın bir parçası" değil de hayat ölümün bir parçası olarak belirse bile, başka hiçbir şairde (ne Halikarnas Balıkçısı'nda, ne Bedri Rahmi'de) "dirim" fikri bu kadar vurgulu, bu kadar yoğunlaşmış (ve soyutlanmış) bir varlık kazanmamıştır, belki Oktay Rifat'ın *Bay Lear*'ı hariç. *Toplandılar*'ın "Bazilika"sında yazdığı gibi: "ey dirim ey dirim tek tanrı sensin." Ne var ki, şiirin "yaşamaya" başlayabilmesi için önce kısılması, kısıtlanması gerekmişti. Dirim tanrısından önce yenilgi tanrısı vardı. Öte yandan, bunun tersinin de geçerli olduğunu görmezsek şiirin vaadine ve vasiyetine ihanet etmiş oluruz: yenilgiden sonra da dirim başlıyordu, bir daralmayla açılan alan üzerinde.

1. Bu cümleleri *Sonsuz ve Öbürü* derlemesinden, Edip Cansever, Tomris Uyar, Füsun Akatlı ve Tuncer Uçarol'un yazılarından alıyorum.

İlk "dirimsel" genişleme, ilk "taşkınlık" *Arabistan*'da başlayıp bittiyse eğer, ikincisi de *Her Pazartesi*'nin ortasında belirip *Divan*'dan geçerek *Toplandılar*'ın ortalarına kadar sürer. Ve öncekinden farklıdır. *Arabistan*'daki açılmanın daha çok kayma veya sapma terimleriyle tanımlanabileceğini öne sürmüştüm: yoldan sapma, günaha kayma. "Öteyi Beriyi Omuzluyorum" başlığının da belli ettiği gibi, güvenli ve kararlı bir ilerlemeden çok, bir yalpalamayı, çünkü bocalamayı andırıyordu şiirin hareketi: Bütün bu açılım, şiiri hâlâ eski kadrosuna, eski ideolojik ve estetik bağlılıklarına geri çekmeye çalışan bir suçlulukla gölgelenmiş gibiydi. Ve kitabın sonunda da Yekta yine "Akçaburgaz yalnızlığına sarınıyordu", bu artık şiirin "hazır bir biçimlenmeyle" devraldığı değil de kendi üretip adlandırdığı bir yalnızlık olsa bile.

Yalnızlık geçidinden sonra gelen bu ikinci açılmaysa daha güvenlidir. Şiir "tralalla"da olduğu gibi kabına sığmaz olmakla kalmıyor, o kabı da kırıyordur. *Her Pazartesi*'de "Son Su" şöyle biter: "Yeşiller ve su aktı. Su aktı. / Çatlak sürahiler kırıldı..." Daha kararlıdır, çünkü korunması gereken bir kap yoktur artık, zaten kırılmıştır. Ve enerji de parçalayıp ayırmaktan çok, birleştirmenin emrindedir. Solipsizm evresinde beliren iç gerilimler (şiirin üç zamanı arasındaki ayrışma, şiirle şairinin bilinçleri arasındaki ayrışma) tümüyle giderilmiş değilse bile yatışmış görünür. Bütün bir yalnızlık geçidi boyunca şiirin hareketlerine, kıvranışlarına uzaktan yön vermiş olan bir negatif güç, "Yenilgi Günlüğü"nün sonunda tekinsiz bir doğa olarak ilk kez yakına geldikten sonra, tekrar uzağa çekilir ve şiirin girdiği bu coşkulu *olumlama* hamlesini sessizce izlemeye koyulur. İki noktada toplayabiliriz şiirin bir on yıl kadar süren bu "Büyük Evetleme" boyunca yaşadığı dönüşümü:

(1) Baskın duygu tonu kederden sevince, mutluluğa kayar; kendine inanan, safdil olmayı, hatta bazen kendini aldatmayı bile göze almış bir mutluluktur bu.[2] Akış ve beden gibi Uyar'da zaten birbi-

2. Bu ikinci açılım, kişi olarak Uyar'ın hayatında da yeni bir mutluluk aralığına denk düşer. "Yenilgi Günlüğü"nde şu dizeleri okumuştuk: "aslında buydu beni geliştiren, aşksızlık!.. / aşksızlık büyütür beni / yeni bir aşka doğru ve / öyle sanıyorum ancak birkaç yıl sürer / insanın sebepli umutsuzluğu." Şiir burada hayatı öngörmüş, ama kendi kehanetinin de az ilerisine düşmüştür: "Birkaç yıl" içinde, sebepli umutsuzluğun düz karşıtını (sebepsiz umutsuzluk) değil de çapraz karşıtı-

riyle ilişkili olan düşünceler, Bergson'un *élan vital* (hayati atılım) kavramını andıran bir "dirim" motifinin çevresinde örgütlenir; ama artık dilsel bir bedendir bu; akış da sadece suyun ve kanın değil, aynı zamanda dilin, dilselliğin, retoriğin akışkanlığıdır. Eksiltiye eğilimli bir söyleyişin yerini *abartı* tekniği alır; yükseklik ve derinlikle ilgili motifler öne çıkar.

(2) Solipsizm deneyinde yaşanan parçalanma ve bağlamsızlaşma, zihinsel enerjinin eski sadakat noktalarından koparak serbest kalmasına da yol açmıştır. Kemalizmin çerçevesinden sıyrılan reformcu ve ilerlemeci ilgiler, "toplanma" ve "geliş" düşüncelerinin çevresinde, Mahşeri ve Mesihçi bir devrim düşüncesine doğru akarlar. (Kesin ideolojik kopuşun biraz daha sonra, Atatürkçülük adına yapılan 1971 askeri darbesinde gerçekleştiği de söylenebilir belki. Uyar'ın solcu ya da devrimci kamp içindeki hayranları da onu daha çok *Toplandılar*'da yer alan "12 Mart şiirleriyle" hatırlama eğilimindedirler. Bu şiirlerin de düşünsel temelinin 1965-70 döneminde hazırlandığını göstermeye çalışacağım.)

Her Pazartesi'de "Yenilgi Günlüğü"nü izleyen "Güneşi Bol Ülke" parçası bu iklim değişmesini hemen bütün özellikleriyle ortaya koyar. Kitaptaki yeri de rastlansal veya sadece kronolojik olmamalıdır:

Büyük kelimelerle söylenir ancak, sonsuz
başkaldırması alexandrinlerin,
Denizler kıyısında, Marsilyanın kıyısında
Sakallı ve üstüste ölülerin kıyısında
Sakallı ve üstüste ölülerin kıyısında
Sakallı ve üstüste ölülerin kıyısında
Büyük sözlerle söylenir, kişiyi sınırsız
yarımadalara götüren sancak. Oran'la Cezayir arasında
Paris'le Lyon arasında
Sıvas'la İstanbul arasında
Denizlerle öbür denizler arasında
Bir insanla bir insan arasında
Çığlığı ve ağlaması ve kumları ve sargıları
tükenince dinlerin,

---

nı, sebepli mutluluğu bulacaktır Uyar. Genç hikâyeci R. Tomris'le tanışma, karşılıklı aşk ve evlilik, ikisinde de en gür sesli sürenin yaşanmasını sağlayacaktır.

Kara yük vagonları, şiş karınlı şilepler
sınırsız giysileriyle adamlar
kişiyi kişi yapan şeyleri taşıyacak...

Hayır, bu şiirin "Yenilgi Günlüğü"nü izlemesi rastlantıya benzemiyor. Kitabın ikinci yarısında motif ve ton açısından "Yenilgi Günlüğü"ne daha yakın parçalar da vardır; onu buraya, bir "çıkmaz övgüsünün" hemen ardına koymakla, şiirinin geçirdiği tektonik değişmeyi işaretlemek istemiş gibidir şair. Şüphesiz Cezayir bağımsızlık savaşından söz ediliyor, yer adlarının hemen belli ettiği gibi. Ama bu "başkaldırının" şiirsel bir evveliyatı da var. *Her Pazartesi*'nin ikinci şiiri "Bağlı Kalmanın Yeri"ni okuyalım: "Akıyor şarkısı büyük bedenin, / Kovuşturulan şarkısı. Bir meydana / Hep meydanlara. Meydanlara. / Nasıl bakıyorsa bir koltuk bir duvara, / Başkaldırmanın sınırlandırıldığı bir dünyada / Akıyor... / Kovuşturulan bir kan gibi. / ... / Akıyor kan gibi, büyük şarkısı, kan gibi / Beden akıyor, kendisi akıyor sulara, / Yadsınan beden. Ölebilen. / Başkaldıran... / Tek başkaldıran..." Beden akışa eşitlenmiştir ama bu akış da henüz bir negatifin buyruğundadır. Şiir, Bektaş'ın "beş on kelimesini" hatırlatırcasına, bu daralmadan bir şeyler umarak biter: "Bir şarkı yaparsa durgunluğundan..." Bunu izleyen "Bir Duymak" parçasında, daha neşesiz bir ışık düşer başkaldıran bedene: "bir solgun geminin belirsiz su kesiminde, / kendisi hatırlanan bir soğuk, bir soğuk ki, / ve etlerin, / sonuçsuz bir ayaklanmaya yöneltildiği bir akşam." Birkaç parça sonra, "Çağdaş Yeri Mızrağın"da, umutla küçümsemenin birbirine karıştığı ikiz-değerli bir bakışın nesnesidir bu "beden / etler": "Beklenen hangi utkudur, ey orman!.. / ... / Bir caddede, bir çılgınlıkta, bir duvar önünde / Bir uyanış gibi kendiliğinden taşınan. / –Bütün herkeslerin 'ihtilâl' diye / ortalara döküldüğü bir akşam– / Bir yanlış gibi kendiliğinden taşınan. Ey orman." Uyanış ile yanlışın birbirine bağlanmasının da gösterdiği gibi, henüz "Yenilgi Günlüğü" öncesi bir daralmanın denetimi altındadır bütün bu "beden-akış-başkaldırı" sahneleri.

"Güneşi Bol Ülke"deyse sahne tümüyle değişmiştir. Hem çok daha geniş hem de daha tanımlıdır: gemilerin ve vagonların uzak noktaları birbirine bağladığı koca bir Akdeniz havzasıdır. Cömert bir güneş aydınlatır bu sahneyi, olgun, deneyimli ve gerçekçi bir

güneş. Tarih boyunca defalarca üst üste yığılmış "sakallı" cesetleri de aydınlatır, "kişiyi kişi yapan" dayanışmayı, insan haysiyetinin zafer anlarını da aydınlatır. "Ancak bir ormandır Akdenizi tüketir" diye devam ediyor ikinci kıta, "Basık sokaklarda silâh ve güneş / Kentlerde o büyük gücü alfabenin / Çocuklar, kanayan kadınlar, kanayan kadınlar / Yoğrulan ekmekleri ve etleri ve sebzeleri / ve iyi akşamları / ve sizi tüketir." Kavuşma motifi ("Denizlerle öbür denizler arasında / bir insanla bir insan arasında") ancak "enternasyonalizm" adını verebileceğimiz bir perspektifin de açılmasını sağlamıştır.[3] Mesela bir Ceyhun Atuf Kansu'nun yaptığı gibi, Vietnam savaşına bir şiir ayıracağı zaman sözü hemen Kuvayı Milliye'ye getirme gereğini duymuyordur. Üçüncü kıtada kavuşma ve evrensellik düşünceleri bir "doğurganlık" motifine doğru ilerler: "Dünyanın bütün ağaçları bizimle, bütün taşları / bizimle, bütün soluk kadınlar. / İnerler haçların, çadırların ve âyetlerin dibinden / Büyük mağarası açılır ölülerin, / Bütün kitaplar bizimle / Kadınlar bunun için doğurgan her yerde..." Herhangi bir suçluluk veya inançsızlıkla gölgelenmemiş ikirciksiz bir cinsellik Uyar'da belki ilk kez bu şiirde ve özellikle son kıtanın abartısında ortaya çıkar:

3. Burada herhalde Cemal Süreya'nın belli bir etkisi olmuştur. "Üvercinka" nın (1956) dizelerini düşünelim: "Lâleli'den dünyaya doğru giden bir tramvaydayız" ve "Sevişmek bir kere daha yürürlüğe giriyor / Bütün kara parçalarında / Afrika dahil / ... / Zaten bizi her gün sabahtan akşama kadar kurşuna diziyorlar / Bütün kara parçalarında / Afrika dahil." Ama sanırım asıl belirleyici etken 60'ların başından itibaren Nâzım'ın girişi olmuştur. Uyar'ın 1950'lerden 60'lara kadar geçirdiği siyasal dönüşümün ölçüsünü de verir bu yeni bulunmuş enternasyonalizm. Kitaplarına girmemiş şiirlerin toplandığı *"Yitiksiz"* derlemesinde (haz. M.C. Doğan, YKY, 2010) Kore Savaşı'yla ilgili bir şiir var, 1951'de *Varlık*'ta çıkmış: "Artık gece oldu yaban dağlarda / Yıldızlar yine bizim yıldızlar, / Ay yine bizim. / Gel, bu sakız kokan ılık rüzgâra karşı / Mehmet gel, alnımızı vatandan yana dönelim. // Çatılarında bir kanlı sabah özlesin tüfekler / Vatandan getirdiğimiz düşlerle /.../ Gel, bir büyük hürriyet için kıldan ince / Mehmet gel, süngüleri bileyelim // Burası Kore'dir aklında tut / Yarın bir kanlı sabah kucaklarsa bizi. / Düşünmek ne güzel köyümüzü annemizi / Gel, hayat bahasına da olsa ateşler içinden / Mehmet gel, aydınlık sabahların eşiğinde ölelim." Başka topraklarda "hürriyet" için savaşırken yine kendi göğümüzü, köyümüzü, annemizi düşünelim, gözümüz yine kendimize dönük olsun, gerçekte ne için savaştığımızı anlamaya çalışmayalım – küresel bir egemenlik mücadelesini milliyetçi ideolojiyle payandalamak, bir "kendilik" hayaliyle sarıp sarmalamak da şiire düşüyordur! Ama bu Kore şiirinin asıl kanıtladığı şey, Uyar'ın "kendini yeniden icat" çabasının nasıl da gerçek, nasıl da acil bir zorunluluk olduğudur.

Senin tatlı yaran gelir bende kanar ey savaşçı
Yık bütün kentlerini, ve güneşi bol ülkeni, koma
ve atların burun delikleri büyük ve güzel koşarlar
senin serin akşamına
Kemikli kolların uzun gelir, yetmez silâhlarına
Çoğal ey savaşçı,
Yüz kadınla yat bir gecede...

Bitiş dizileri çok inandırıcı gelmiyorsa eğer, abartının da mecaz olduğunu unutmaya yatkın olduğumuzdandır bu. Doğurganlık / çoğalma terimlerinde ifade bulan bu gölgesiz, ikirciksiz, muzafferane cinsellik, şiirin bulduğu bir yeni *şiirsel öz-güvenin* metaforudur. Bu yenidir Uyar'da. Daha önce mesela "Ölü Yıkayıcılar"daki şu ironik dizeler, şiirin *şiir olarak* ortaya çıkmaktan belli bir mahcubiyet duyduğunun da ifadesiydi: "İğrenirim şiirden, kelime oyunlarından / sudan, sabundan, sabah içilen sodalardan / ve bir çağda yaşamaktan. / Ve Shakespeare'den... / Suları, dağları, suları anmamaktan." Şiir ancak şiirliğini gizlemekle şiir olabilecek, demek "sulara ve dağlara" denk olabilecekti. Ama şimdi böyle bir saklanma ihtiyacı yoktur; su, beden, başkaldırı, doğa, hepsi birbirine, çünkü hepsi şiire akmıştır. Şiir artık şiirliğinden, belli bir *hüner* oluşundan utanmıyordur. "Büyük kelimelerle söylenir ancak, sonsuz / başkaldırması alexandrinlerin." Aleksandrin, 16. yüzyıldan itibaren Fransız şiirinin hâkim vezninin adıdır; burada hem genel olarak şiir olma halinin gösterenidir, hem de somut bir sözcük olarak, bir *ses* olarak belli bir şiirin (başkaldırı, akış ve bedenle ilgili bir şiirin) güçlü öğesi, hatta kendisi haline gelir.[4] Ancak büyük, şatafatlı, akışkan ve

4. Aleksandrin terimi, Uyar'ın bu şiirinde beliren evrenselciliğe de yeni bir ışık düşürür. Dört yüzyıllık bir siyasal ve kültürel egemenlik sürecinin sonunda artık bir evrensellik iddiasına hak kazandığını düşünen Fransız kültürünün temel gösterenlerinden biridir bu vezin. Ama şimdi tam da Fransız sömürgeciliğine karşı ayaklanan bir halkın mücadelesinden söz eden bir şiirde ve tam da o isyanın ritmini, hareketini, coşkusunu anlatmak için kullanılmaktadır. Fransız sömürgeciliği Fransa'nın kültürel evrensellik iddiasını boşa çıkarıyorsa eğer, bu iddianın asıl sınanma ve doğrulanma eşiği de o "kültürün" önemli öğelerinin kendi karşıtınca devralınıp dönüştürülmesidir. Tıpkı, Fransız devriminin evrensel özgürlük iddialarının (ve *Marseillese* marşının) 1792'de Fransız devrimci hükümetine karşı ayaklanan Haiti halkınca zorla devralınıp özgürleştirilmesinde olduğu gibi. Bu konuda bkz. Slavoj Žižek, *Önce Trajedi Sonra Komedi*, Encore, 2009.

muzafferane sözcüklerle söylenebilecek bir şiirdir bu.

Ama bu şiir midir, bu şiir o şiir midir? Kâğıt üstündeki şiirle potansiyel bir şiir arasındaki mesafe burada bir kez daha açılır ve açıldığı anda da kapanır. Sonradan bir "kriz" etkeni haline gelecek bir başka özellik de şiirin "maddesinin" iyice dilselleşmesi, retorikleşmesidir: bir tür "erke dönergeci" ki, üçüncü bölümde tartıştığımız alegorik yönelişin bir sonucudur. Ama bu noktada da henüz bir sıkıntı duymuyordur şiir: "alexandrin" ve "büyük kelime", hâlâ kendi dışındaki gerçekliklere işaret edebilmekte ve onlardan da "*feedback*" almaktadır. Şiirin kendine aşıladığı yeni enerji, bazı dertli ayrımların belirmesine fırsat tanımıyor, onu tasasızca ileri taşıyor gibidir. Her şey, bütün zamanlar, bütün ihtimaller, anı ve umut, akış ve an, bir "büyük saatin" doğurganlığında toplanmıştır şimdi. Şiir her yerde ve kendi yerindedir. Buna inanabiliyordur.

• • •

Uyar "Yenilgi Günlüğü"nden en iyi kitabının adını elde etti, ama yapıtının bütününe *Büyük Saat* adını uygun gördü. Belli bir saat değildi bu, akşam değildi, "saat beşler" değildi, Uyar'da yine önemli olan "en kısa gölgenin saati" de değildi, sabah bile değildi. Hepsini içeren zamanın ölçüsü de değil, kendisiydi. Kesinleşmiş ölümünün eşiğinde, 1984'te, en sevdiği kitabıyla bile arasına bir mesafe koyduğunu gösteren böyle bir tercihin içerdiği dolantıya değinme fırsatımız olacak. Şimdi "Büyük Saat" başlıklı şiirin kendisini okuyalım.

Tarihi olmaz bir akış gibi,
Oh sanki evrenin en son gecesini yaşadım
Sanki dinozorlar ve ben ve en hızlısı öbürlerinin
Bir ilkel eşitlikte buluştuk. (Evrenin kendi kurduğu gecesini.)
Ben! Çocukları sevdim yaşadım. Dünyaya alışmadım
Kuru güller gibi yersiz ve inceydim biraz. Hep
bunu duydum. Bunu yaşadım. Pastanelerde şurda burda.
Oturdum emekli konsoloslarla iskambil oynadım.
Emekli konsoloslar, kutu yapımcıları büyük pastanelere,
hamurkârlar, pabuççular, polis hafiyeleri, kesekâğıtçılar
Saraçlar, kurşun dökücüler, muhasebeciler, su yolcuları

Şarkı düzenleyenler, saat tamircileri!..
Şimdi tarihte saat kaç?

"Günlük"ten devralınmış muhasebe sürmektedir. Bu "son gece"ye kadar hep kendi "yersizliğini", yabancılığını hissetmiştir; şimdi belirgin bir küçümsemeyle baktığı ("şurda burda") o geçmişte kendisi de birtakım doğa ve kültür (meslek) kategorilerinin envanterinde öbürleri gibi bir kategori olmuştur sadece, hiçbiriyle dönüştürücü bir ilişki kuramadan, masaya uzak köşesinden ilişmiş gibi. Ama kullanılan ünlemli zamir, bu döküme sığmayan bir fazlanın olduğunu da hissettirir: "Ben!", bir şaşkınlığın, hatta bir yazıklanmanın nesnesi değil, patlayıcı bir potansiyelin kaynağıdır burada. "Evrenin en son gecesi", solipsizmin uzun sürmüş gecesinin sonudur: yok oluşla yeni bir başlangıcın uç uca geldiği bir zaman noktasında, bekleyişle içten içe aydınlanıyor, durmadan şekil değiştiriyor gibidir. Bir Kıyamet sahnesini de andıran bu son gecede en eski olanla (dinozor) henüz başlamamış veya çoktan başlayıp da ileriye fırlamış ve gelecekte görünmezleşmiş olan ("en hızlısı öbürlerinin") ben'in şimdisiyle bir araya gelir, "bir ilkel eşitliğin" eşzamanlılığında buluşur. Başlangıçla son çakışmaktadır.[5] Başkası tarafından yaratılmamıştır bu son gece; "ben" kendi çabasıyla kurmuştur onu, bu evren öznenin kendi ürünü, kendisidir ve özne de şimdi kendi kurduğu bu kozmosun içinde bekleyişle, hayranlıkla bakınmaktadır. Son dizedeki soru, hem bu hayretin ifadesidir, hem de gerçekleştirdiği ölçü kaymasıyla bir tür meydan okumayı dile getirir: Tarih, bütün bir nesnel (doğal ve kültürel) geçmiş, "hangi çağ" ya da "hangi yıl" gibi uygun sorular çiğnenerek, kişinin küçük ve öznel zaman ölçüsüne ait bir sorunun muhatabı kılınmaktadır: Şu anda saat kaç değil, şu anda tarihte saat kaç. Bunun da cevap gerektirmeyen bir soru olduğunu göreceğiz. Şiir şöyle ilerler:

Tarihi olmaz bir akış gibi,
Tarihin yanlışı olmazdı biliyorum. Olsaydı!

5. Bu düşünce, daha kederli ve karanlık bir tonla, "Ahd-i Atik" şiirinin "tekvin" bölümünde de belirmişti: "dünyanın bütün saatleri onikilerde" dizesini, "her şeylere bir başlangıçtık ve bir sonduk" cümlesi izliyordu.

Yanlışı olmaz gecikir. Ancak. Bir yapma incelik gecesinde
Danteller ve tüller ve krizantemle ve
belki de bir mektupla Lady Montague'den ve
bayram şenlikleriyle. Oysa ben, Kış geldi
Dağlara filân gittim. Gözlükleri sevdim,
Coin de feu'lü bankerler kullansın diye. İncil'i ve
Aquinolu Thomas'ı okurken. Ve titrek yaşlı kadınlar,
La dame aux Camelias'yı dinlenme yurtlarında.

Sırf bir haziran doğru çıksın diye,
Oturdum, bütün bir gün dikiş diktim.
Gözlükleri ve saatleri sevdim, okşar gibi sildim camlarını
Okşar gibi siliyorum, gözlükçüleri ve saatçileri
Saatime bakıyorum, hiç kızmıyorum, hiç kızmıyorum
Biraz geri kalmış, düzeltiyorum.

"Tarih yanlış yapmaz, olsa olsa gecikir" gibi Hegelci bir düşüncenin Uyar'ın şiirinde ne işi var? Burada gördüğü iş: şiiri ilk bölümün mahşeri zamanından insani zamana (ve şiirin kendi kişisel geçmişinin hesabına) indirmek ve yaşanmış bir yabancılaşmayı temellendirmektir. İlk bölümü başlatan o karanlık "tarihi bir olmaz akış gibi yaşadım" sözünün anlam(lar)ı da böylece seçilir hale gelmeye başlar. (Şüphesiz, ilk anlamı sabırdır: kendisinin yazılma ve bizim okuma sabrımız.) Tarihi imkânsız bir akış olarak yaşadım: negatif yaşadım, akan ya da akar görünen suyu tersine doğru, kaynağa doğru yüzmeye çabaladım. Bu, bir. Bunu yapmıştır, adına seçilme geçidi dedik. Ama tarih zaten akmıyordu, kilitlenmişti, gerçekleşmeyen bir potansiyel olarak orada durakalmıştı: kendimi kanatarak onun da akmasını sağladım. Bu da iki, yalnızlık geçidi.

Kendini bir gecikme tarihi, ama aynı zamanda *kasıtlı* bir erteleme tarihi olarak konumlandırmaktadır şiir: Saatim biraz geri kalmış, ben öyle istemiştim, şimdi düzeltiyorum. Çünkü bu ertelemeye, bu yabancılaşmaya, bu "yapma inceliklere" ve Lady Montague' lere ihtiyacım vardı. "Kendimle" özdeşliğin kısır döngüsünü kırmak için radikal bir yabancılaşma gerekiyordu. (Divan'daki "Tükenen'e" gazelinin son beytinde bu yabancılık bir tercih olarak değil de bir mecburiyet olarak söylenir: "ey bana kendimi vermeyen dünya".) Bu tanımlayıcı dışsallık, başlatıcı erteleme, dilin tarihinde ya-

şanmıştır, öyleyse düpedüz yadsınamaz: şiir de onu tekrarlamak, tekrarlarken tanımak zorundadır. Kendi kendini yaratma çabası ne bir "kendilik" yanılsamasına ne de tarihin yok sayılmasına indirgenebilir – zaten bir tarih olduğu için, geleneğin basıncı diye bir şey olduğu için böyle bir "beyaz sayfa" açma çabası da bir zorunluluk haline gelmiştir. Resmi ideolojinin başlangıçta kendisine dayattığı özdeşliği reddedebildiği içindir ki şimdi daha "ekümenik", daha evrenselci bir tavır alabilmektedir. Kendi "39 yıllık" gecikmesinin kafiyelerini siyasi tarih içinde de bulmaya yönelir:

Tarihi yersiz bir alkış gibi
Geçmişte ve Akdenizde çalkalanan. Onaltı toplu kalyonlarda
Hatalı bir sekstant gibi. Kahramandık. Başa çıkılmazdık. Acırdık
Cerbe dolaylarında ve Celâlî dağlarında ve oralarda.
Ve Amasya'da. Başının sözü edilirken şehzade Mustafa'nın
Ve Hacı Bektaş kulları bunalırken ve
Mustafa Kemal bunalırken Amasya'da.
Halk içinde bir büyük imkânı kaçırdık. Ama
bütün cinselliğimle Akdenizi avuçluyorum. Bütün. Şimdi
Akdeniz.
Ortak. Öyle büyük ki zaten bütün uluslara yeter,
Tuzu ve karidesi ile –karides malûm deniz tekesi–
Ve bütün cinsel isteğimle Akdenizi avuçluyorum.
Hazırlanıyorum –hâlâ– yanılmışların ve hazırların gecesine
Ölmüş bütün babaları suçluyorum. Babalarla
ne zorum var aslında. Ben ki ölmüş bütün biçimleri kullanıyorum.

Büyük saatin içinde bütün gerçek ve hayali isyanlar ve direnmeler bir araya gelmektedir. Bu şiirin yazıldığı tarihlerde Doğan Avcıoğlu'nun *Yön* dergisi çevresinde beliren (ve son 10-15 yılın "ulusalcılığına" doğru evrilecek olan) bir düşünce de burada kendine yer bulur: Mustafa Kemal ve kadrosunda, sosyalizme doğru açılabilecek bir halkçı projeyi başlatma niyeti vardı; ama bazı engeller yüzünden bu imkânı kaçırdılar. Gecikildi, şimdi yeniden başlamanın zamanıdır.[6] Ama Uyar'ın tavrını bir çeşit "İkinci Kuvayı Milliyeci-

6. Mahcubiyetle karışık bir gecikme fikri, 60'lı ve 70'li yıllarda eğitimli orta sınıfın ve aydınların sol harekete yaklaşmasının düşünsel köprüsünü oluşturmuştur. Komedyen Altan Erbulak'ın kendisi gibi tiyatrocu olan eşi Füsun Erbulak'ın

lik" olarak göremeyiz: Seferberlik ve çatışma yerine ortaklığı vurgulamaktadır: Öyle büyük ki zaten herkese yeter. Çatışmanın yanından dolaşan bu içerici, kucaklayıcı tavır, şiirin kendi tarihine bakışında da ortaya çıkar: Şiirsel babalarımı suçlamış, reddetmiştim, ama aslında ne gerek var, çünkü şimdi ben de eski biçimleri herhangi bir borçluluk hissetmeden kullanabiliyorum. Çatışmayı reddetmekten de çok gereksizleştiren, hükümsüzleştiren bu cömert tavrın gerisinde yeni bir güven duygusu vardır, bu duygunun kaynağında da "cinsel" olarak tanımlanmış yeni bir canlılık girdisi. "Hâlâ" tam hazır olmayışına bile hoşgörüyle bakmasını sağlayan bir olumlayıcı enerji. *Arabistan*'daki o huzursuz, suçlu, yasak ve ihlalden beslenen erotizmin yerini, "karides malûm deniz tekesi" gibi zevk düşüklüklerini bile taşıyabileceğine inanan muzaffer bir genişleme, çoğalma duygusu alır. Yekta'nın cinselliğinde çocuğa yer yoktu; şimdiyse üreme cinselliğin kanıtı haline gelmiştir.[7]

"Şimdi saat kaç?" sorusu da bu genişleyici hayat hamlesi içinde asıl anlamını açığa vurur: bir önemi yoktur; karşı konulmaz bir enerjiyle ilerleyen ve açılan bir zihin için, zamanın yapay bölümlenişleri anlamsızdır. "Güneş vuruyor başıma artık" diye devam eder, "Ortalıktayım / Güneş vuruyor / Güneş vuruyor / Seni ve / Göğüslerini ve / Akdenizi ve / başıma vuran güneşi birlikte avuçluyorum / Saat, saat kaç hâlâ / Bilmem? Ben güneş saati kullanıyorum." Sadece ortalıkta, güneşin altında olmakla varılan bu uyuşturucusuz, uyarıcısız sarhoşluk içinde, konvansiyonel bölümleme ve sınırlar da erimeye, belirsizleşmeye başlar. Güneş saatinin çubuğunun yavaşça ama hiç durmadan ilerleyen gölgesi, daireyi dönerken üzerinden geçtiği vakit işaretlerinden daha önemlidir. "Saat, saat kaç hâlâ" sorusu da şu türden açılımlar kazanır: hâlâ mı saat var, hâlâ mı saatin kaç olduğunu sormak var? Cevap, bir Büyük Olumlama olarak ce-

---

70'lerin başında yayımlanan otobiyografik kitabının adı *Niçin Geç Kaldım* idi. Bu atmosfer içinde Turgut Uyar da daha önce eleştirdiği ("hiçbir şeye yeterince inanılmadan... bir acıya kahramanca katlanılmadan") o şenlikli sabırsızlığa kapılmaktan alamayacaktır kendini, özellikle *Divan*'da.

7. İç içe duraksama ve atılımlarıyla tam bir geçiş şiiri olan "Hemofili"de de bu çoğalma motifini buluruz: "O. Perşembeye bir kadındır. Onunla yatmalıyım. Yatarım onunla. / Çoğalmak için. Ve ikimiz için. Aralıksız bütün bir perşembe. / Sabahlardan akşamlara kadar. Dünyayı çoğaltmak için." Dünyayı!

vap, kendisini doğuran sorulardan daha önemlidir; o sorular o cevaba dökülecek, orada eriyecektir. "Büyük Saat", modern şiirin en cömert sözel jestlerinden biriyle sona erer: "Şimdi saat kaç? / Yıldızlar evet diyor uzaklarda."

Uyar'ın Bergson'la ilgilenip ilgilenmediğini, mesela M. Şekip Tunç'un Bergson çeviri ve yorumlarını okuyup okumadığını bilmiyoruz. Yazılarında ikisinin de adı geçmez. *Bir Şiirden* kitabında pek değinilmeyen şairlerden biri de Tanpınar'dır, filozofun buradaki asıl izleyicisi. Ama Uyar'ın "dirim" fikriyle Bergson'un *élan vital* (hayati atılım) terimi arasındaki temas noktaları dikkat çekicidir. Hareketi mantıksal bir imkânsızlık olarak sunan Zeno paradoksunun çürütüldüğü bir pasaj aktaracağım, *Düşünce ve Devingen*'den:

> Her türlü değişmeyi, her türlü hareketi, kesinlikle bölünmez olarak düşüneceğiz. Hareketle başlayalım. Diyelim elim A noktasında. Onu B noktasına getiriyorum, A-B aralığını katederek... Elimin A'dan B'ye gidişini ve bir A-B aralığı tanımlayışını seyrederken şöyle de diyebilirim elbet: "A-B aralığı istediğim sayıda parçaya bölünebilir, dolayısıyla A-B hareketi de istediğim sayıda parçaya bölünebilir çünkü bu hareket tastamam bu aralıkta uygulanmaktadır." Ya da: "Devinmekte olan şey, yörüngesinin her ânında belli bir noktadan geçer, demek ki bu hareket içinde istediğimiz sayıda evreyi ayırt edebiliriz, demek ki hareket sonsuzca bölünebilir." Ama biraz düşünelim. Hareket, katettiği uzamın üzerine nasıl uygulanabilir? Hareket etmekte olan bir şey, hareketsiz bir şeyle nasıl örtüşebilir? Hareket eden bir nesne, nasıl olur da geçtiği yörüngenin bir noktasında *var* olabilir? Oradan geçer, başka bir deyişle, orada olmuş olması mümkündür. *Dursaydı eğer, orada olmuş olacaktı*; ama eğer dursaydı, bizim ilgilendiğimiz hareket de olmayacaktı artık.[8]

Uyar'ın "Güneşi Bol Ülke"den hemen sonra gelen "Açıklamalar" şiiri de şu dizeyle başlar: "Durursa anlaşılır saatin kaç olduğu." Bu düşünce, "saat kaç?" gibi bir soruya verilecek tek doğru cevabın niçin ancak "evet!" olabileceğini de ortaya koyar: Başka her cevap (3:30, 12:27, hatta "saat beşler") "hayır!" anlamına gelecek; geçip giden hareketin dışına düşüldüğünün, "dirimsel atılımın" yavaşladığının ifadesi olacaktır. Oysa hızdır bu dönemde Uyar'ı ilgilendi-

8. Henri Bergson, *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, Dover, 2007, s. 118-9.

ren, dirimin ifadesi bile değil, kendisi olan hız. "Efendimiz Acemilik" denemesini bir de bu açıdan düşünebiliriz. Hareket nasıl kendi gerçekleşme noktalarına veya aralıklarına indirgenemezse, yaratış da kendi ürünlerinden ("yaratı(k)lar") ibaret değildir; bu ürünler, fazla bağlanıldıklarında, yaratışın tıkacı haline de gelebilirler.

Uyar'ın Bergson'a tümüyle yabancı olduğunu söyleyenler çıkacaktır. Ama neyi göstermiş olacaklar, bir Türk şairinin bir yabancı filozofla birlikte anılmasından duydukları sıkıntıyı açığa vurmaktan başka? Ben şunu iddia edebilirim: Bergson'un dirimselciliği, 1920'lerin başında İstanbul Darülfünunu'nda Yahya Kemal'in *Dergâh* çevresinden çok, 1963-71 yıllarının Turgut Uyar'ında bulmuştur asıl sözcüsünü. Varsın okumamış, hatta adını bile duymamış olsun: Bir *élan vital* fikrine, bir "virtüel zaman" sezisine erişmek için Uyar'daki kadar gözükara bir "kendini icat etme cehdine" girişmiş olmak yeterli değil midir?

Öte yandan, bu en coşkulu döneminde bile Uyar'la Bergson'un dirimselciliği arasında bir uyuşmazlık da saptanabilir. Birincisi, Bergson'da herhangi bir *ruhsal bastırma* (Freud) fikrine yer yoktur; insanların kendi kendilerini aldattıklarından, kendilerini belirli beceri ve başarılara kaptırıp asıl yaratıcılıklarını üstlenmekten kaçındıklarından söz eder; ama bastırma türünden şiddetli ruhsal savunmaları zorunlu kılacak bir içsel çatışma hemen her zaman ufkunun dışında kalır. Kesiksiz bir yaratış çizgisini bölen, engelleyen tek şey, zihnin kendi yaratılarına ve pratik başarılarına fazla bağlanmasıdır Bergson için. Oysa Uyar'ın şiir çizgisinin şiddetli kesiklerden oluştuğunu gördük: daralmalar, tıkanmalar, kapların kırılışı, apansız atılım ve genişlemeler ve ardından yeni daralmalar. Bütün bu geçişlerde, "kendi ürünlerine sakın çok bağlı kalma!" türünden bir Bergsoncu ihtar değildi Uyar'ı asıl yönelten etken. Bu vardı elbet ve manifestosunda kendisi de dile getirmişti; ama "yap ve sonra unut!" ilkesini özgür bir seçişten çok, bir *mecburiyet* olarak yaşıyordu Uyar. Kendini yeniden icat etmek istiyorsa bazı şeyleri unutmak, çarpıtmak, bastırmak zorundaydı, en başta da ona yaratıcı dürtüsünün ilk büyük kısmını "aşılayan" bazı güçlü öncelleri. Bunlar, şiirin kendi şimdi'sinin kolayca içeremeyeceği, eritemeyeceği birer başkalıktır, çok "maddi" birer engel; ve Bergson'da yerleri yoktur.

Uyar'ın filozoftan ayrıldığı bir başka noktayı dirim fikrine en

ikirciksiz yatırımı yaptığı "Büyük Saat"te bile saptayabiliriz. Saat kaç sorusunun ilk cevabı ("Bilmem? Ben güneş saati kullanıyorum") baygınlaştırıcı, köreltici ve boğucu bir yakınlık içinden verilmişti: Öznenin başına güneş vurmaktaydı ve o da bu güneşi "sen" diye seslendiği kadının göğüsleriyle birlikte "avuçluyordu". *Elan vital*, aralıklara yer vermeyen, farkları eriten bir parıltı ve ısınma haliydi burada. Ama ikinci (sondaki) cevap farklıdır ve farktır, mesafedir: "Şimdi saat kaç? / Yıldızlar evet diyor uzaklarda." Büyük olumlama, kendi kelimesiyle asıl burada ortaya çıkar; ama aynı anda soruyla cevap arasındaki mesafe de çok açılmıştır. Bir "evet" vardır, ama epeyce uzaktan, yıldızların yanıp sönen işaretinden gelmektedir. Ve işaret de her zaman fark demektir: imgeyle anlam ya da gösterenle gösterilen arasındaki asgari mesafe, asgari ama giderilmez ayrılık. Uyar, şiirin zamanının gün ortasından geceye ve ışık kaynağının da güneşten yıldızlara nerdeyse "habersizce" kaymış olmasının anlamı üzerinde düşünmüş müydü? Şiirden akıllı olduğumuz vehmine kapılmayalım. Ama şimdilik tek söylenebilecek, Uyar'ın tam da bu en coşkulu, en umutlu döneminde, şiddetli (ve başarılı) bir bastırmanın da işlediğidir; aşılanan enerjinin bir kısmı, şiirin bir süredir hissettiği yeni bir endişeyi bastırmaya hasredilmiştir ve bu görevi de şimdilik yerine getirebiliyordur. Yeni enerjinin geri kalan kısmı, "avuçlamaların" biraz ötesinde, daha dolaysızca siyasal bir isteğe yatırılacak, "Halk içinde kaçırılmış bir büyük imkân" ve "Hacı Bektaş kulları bunalırken" cümlelerinde bazı ilk belirtileri görülen bir projenin emrine verilecektir. – Bergson'u bir kenara koyabiliriz ama, Walter Benjamin'le işimiz bitmedi.

▪ ▪ ▪

"Büyük Saat"te bir Kıyamet fikrinin belirmiş olduğu önermesine pek kanmamış olanlara, daha önce okuduğumuz "Güneşi Bol Ülke" deki bir dizeyi hatırlatmak isterim: "İnerler haçların, çadırların ve âyetlerin dibinden / Büyük mağarası açılır ölülerin, / Bütün kitaplar bizimle." Niçin açılıyordur o mağara, ölüleri hatırlamak, hatırlayarak *geri almak* için değilse eğer? Nedir o "dünyanın bütün kitapları"? *İlyada* mı, *Goriot Baba* mı, *Nutuk* mu, *Devlet ve İhtilal* mi, *Ye-*

şeren Otlar mı? Tomris Uyar, eşiyle ilgili söyleşide, Uyar'ın "en sevdiği" şeyler arasında, "arkadaşı Mithat, Cahit Külebi'nin şiiri, bütün pehlivanlar ve patlıcan kızartması"nın yanında "kutsal inançlar"ı da sayıyordu (*K.U.*, s. 589). Her şeyin hem sonu hem başlangıcı olarak Kıyamet ya da Mahşer fikri bu "inançların" metinlerinde, özellikle de Kuran'ın "Ankebût" ve "Kaf" surelerinde, bir *İkinci* Yaratış, *İkinci* Başlangıç olarak tanımlanır: "Allah'ın nasıl yaratmağa başladığını, sonra onu nasıl tekrarlayacağını anlamazlar mı? Şüphesiz bu Allah'a kolaydır. De ki: 'Yeryüzünde dolaşın ve Allah'ın Yaratılış'ı nasıl var ettiğini görün. Allah aynı şekilde Sonraki Yaratılış'ı da (Ahiret) başlatacaktır" (29:19-20). "Biz ilk yaratışta âciz mi kaldık ki? Hayır! Ama onlar bir yeni yaratıştan şüphe içindedirler" (50:15). Yazılarında ve günlük notlarında bu yönde bir kayıt olmamasına rağmen, Uyar'ın 1950'lerdeki Tevrat okumalarıyla birlikte (belki biraz sonra) Kuran'a da yöneldiğini tahmin edebiliriz.

Ne fark vardı bu iki okuma arasında, bir fark var mıydı, yoksa ikisini de *Savaş ve Barış*'ı, *Çocuk ve Allah*'ı ya da *İlyada*'yı okur gibi mi okumuştu, kendi yakın edebi çevresinin düşünebileceği ve isteyebileceği gibi? Hayatında herhangi bir dine dönüş ya da dinden dönüş yaşamadığını bildiğimize göre, kutsal metinleri de inancın ve inançsızlığın aynı anda askıya alındığı bir ruh hali içinde okuduğunu kabul edelim. Yine de bir fark var iki okuma arasında ve bu fark Kuran'ın Tevrat'a göre Uyar'ın kendi zihniyet dünyasına daha "içkin" olmasıyla da sınırlı değil. Tevrat'ı okuduğu dönemi (solipsizm geçidi) düşünürsek bu okumada iki isteğin rol oynamış olabileceğini görürüz: daha yabancı olana gitmek, ama böylece aynı zamanda daha eski kaynağa, en ilksel, en başlatıcı söze gitmiş olmak. Birincisi daha negatif olanıdır, solipsizm geçidinin daralma dünyasına ait bir dürtü. İkincisiyse olumlayıcı, onarıcı bir eğilimle ilişkili.

Uyar'ın bazı İslami motifleri devralışının daha açık işaretlerini, *Her Pazartesi*'nin sonundaki "Biraz Daha" şiirinde buluruz. Ama bu devralışın anahtarı kitapta iki şiir önce yer alan "Yeşile Geçit"te verilmiştir. Biçimsel olarak da birbirini andıran bu iki şiirin (ikisi de görece kısa dizeler ve uzun kıtalardan oluşur; başka şiirlerde gördüğümüz tırnaklı parantezli bölümlere rastlanmaz) birlikte okunması gerekir. "Yeşile Geçit", solipsizm geçidinin çıkışında, o geçidin artık bir yer*den* (yoksunluktan) geçiş olmaktan çok, bir yer*e* (doğu-

ma, bahara) geçiş olarak göründüğü bir noktadan yazılmıştır: "Derin ve kapanıktılar büyük / geçitlerden geçtik / Ortada ortak bir güneş / Bulunmaz bilinmez bir koku / Çok eski çok uzak / Her şey çok uzak çok eski / Büyük ve ulaşılmaz sanki // ... // Ot yeşile donanır elbet / bırakılırsa / Parıldar güneşte bıçak / O şehirler ki motorlarıyla / Bir şanlı adım gibi ordan oraya / eksik motorlarıyla / eksik çelenkleriyle / eksik ölümleriyle / O şehirler ve sular / bir güçlü dirim gibi / Yayladan büyük suya / Yayladan büyük suya ancak // ... // Saat beşte ey güneşsizlik / seninle birlikteyim seninle / bir koşuyu paylaşıyorum / seninle bir dirimi yarışıyorum / Yerde ve gökte / Savaşta ve barışta / Uykulu ve güneşli / Bir sabah gibi / Ey bilmediğim bir yerde başaklanan buğday / Sana yaraşıyorum." Eksiklik, sonraki atılım için güç almaya yarayan geçici bir geri çekilme olarak görünür burada, bir tür tramplen; ya da atılım sırasında hep hatırlanması gereken bir negatif enerji kaynağı.[9] Hatırlama olarak toplanma düşüncesi "Biraz Daha" şiirinde şekillenir:

Kullanmam ucuz özgürlüğü sana sığınırım
Azarladığım bir duyguyu suya bırakıp
Günlük dövüşü en uygun yerinde keserek
Ve kan biraz daha akar durur, akmalıdır
Bir çaresizlik sanırım, öfkem büyür uğunurum
Oysa bir çiçek bir güzel dünyaya bakmalıdır
Ve kuytulardan, unutulmaktan tek tek
Ölülerimiz toplanacaktır.

[.........]

Ne kadar hüzün geçmişse dünyadan
Ne kadar acı geçmişse yaşayacağız
Hepsini yeniden, bir bir dünyada

---

9. Bu izlek sadece Uyar'a özgü değildi elbet. Sabri Altınel'in 1970'lerin sonunda yazdığı "Dünyayı Alıyor Sevginin Ağırlığı" (*Zamanın Yüreği*) aynı düşüncenin en güçlü ifadelerinden biridir: "Yarı gecenin içinde eteklerinde dünyanın / Ay ışığı vurmuş kuma / Bunca deneyler bunca alın terleri / Geçiyor ölümün ötesine insan / Bir sonsuzluk sofrası gibi açılır doğa // Öfkeyi ve çamuru al buradan ey geleceğin insanı / Umutlar söz vermeler günün karnında / İyi bir ışık iniyor sessizce uyuyan denize / Korkuyu ve ikiyüzlülüğü al / Acı soğanı ve taşı." Olumlu gelecek bugünün olumsuzluğundan, bu olumsuzluğun hatırlanmasından yapılmıştır.

Dünyadan ve dünyayla sana sığınırım
Acılardan ve hüzünlerden değil
Kaçmalardan ve korkulardan değil
Çünkü bir güçtür sıcaklığın kollarıma
Çünkü kanları, kanları, kanları hatırlarım
Çünkü ölülerimiz toplanacaktır
Ve yüceltilecektir bir mavide.

"Sen" diye kime seslenildiğini hiçbir zaman tam bilemeyeceğiz. "Sığınma" terimi, toplanma motifiyle birlikte düşünüldüğünde, bir teolojik gönderi alanı açıyor gibidir. Ama aşkınlık aynı cümle içinde hem önerilir hem de reddedilir: Dünya*dan* "sen"e sığınılmakta, ama aynı anda ona dünyayla *birlikte* sığınılmaktadır. Tarih-aşırı bir duyguyla tarihsel, dünyevi bir davranış iç içedir. Ve ikinci kıtanın sonuna doğru, aşkın bir varlık olarak "sen", dünyevi, tensel sıcaklığı hissedilen somut bir kişi olarak belirir. Bazen "sen" olarak çağrılan bazen de "o" zamiriyle işaret edilen bu varlığın *Divan* ve *Toplandılar* boyunca hep oynak bir göndermesi vardır: aşkınla tarihsel arasında, tekille çoğul arasında, hatırlananla beklenen arasında gidip gelir. Ama burada asıl vurgu hatırlama ve geçmiş kayıpların restorasyonu üzerindedir. Bütün kıtaların sonunda toplanma motifi tekrarlanır: "Diri bir su gibi gidenleri hatırlarım / Odalarda ve güzel bir dünyada / Sararırken bir başına eski güneş / Yıldızımız uzak bir iklimde / Bir tüfek olacaktır. Bir tüfek / Ölülerimiz toplanacaktır"; "Ölülerimiz toplanacaktır / Doldurulan bir kıyı gibi"; "Nasıl kırgın ve nasıl umutlu olduğumuz / Bir şenliğin başlangıcından ve sonundan / Sığınmamız da anılacaktır"; "Küçük ve karanlık odalarda öldürülenler / Direnerek ve akarak ölenler / Yüceltilecektir / Anılacaktır ölümleri." Toplanma (Diriliş ya da İkinci Yaratış fikriyle birlikte) Kuran'ın hemen her sûresinde tekrarlanan motiftir; Mahşer her şeyin hatırlandığı an olmaktan da çok, hiçbir şeyin unutulmamış olduğunun anlaşıldığı andır. "Yerde yürüyen hayvanlar ve kanatlarıyla uçan kuşlar da sadece sizin gibi birer topluluklardır. Biz Kitap'ta hiçbir şeyi eksik bırakmadık. Sonra hepsi Rablerinin huzurunda toplanacaklardır" (6: 38). "Ölülerimiz toplanacaktır / Doldurulan bir kıyı gibi." Denizden kurtarılıp karaya eklenen toprak net bir ilavedir hayatın alanına; varlıkları, var olmuş şeyleri unutuşun suyundan çekip alan bir iradenin ürünüdür.

Uyar'ın "envanterciliği" de (daha önce Akatlı değinmişti) sanırım asıl anlamını böyle bir restorasyon tasarısı içinde kazanıyor. Bu eğilim aslında çok daha önce, *Tütünler Islak*'ta belirmişti. "Terziler Geldiler"de dökümlerin kutsal metin referansı da gösterilir: "Binlerce kişi, / –çocuklar, kadınlar, erkekler görkemli yahut / darmadağın giysileriyle herkes / körler ve cüzamlılar, / bütün kutsal kitaplar kalabalığı, / ermişler, kargışlılar ve günahlılar / gebe kadınlar, vâz edenler / ve dondurmacılar ve at cambazları ve / tecimenler ve kıralcılar ve gemicilerle / Tanrıtanımazlar ve tefeciler ve / yalvaçlar...– / ormanlardan ve kıyılardan ve kıraç yerlerden gelmiş / senin mutlu ovanı doldurup / haykırırlardı. / Büyük sesler içinde sen, geçerdin."

Uyar'ın mesiyanizmine daha dolaysızca yaklaşmamız gerekiyor. *Divan*'ın "Münacat" bölümü bir çağrıyla başlar: "birden hatırladık seninle buluşamadığımız günleri / gel ey büyük bakış yüce suskunluk gel artık beri." Çok eskiden beri bilinen ama sonradan yitirilmiş, sesi duyulmaz olmuş bir "yüce" varlığa seslenilmektedir, bu şimdilik negatif (suskun) bir yücelik de olsa. Çağrılan ama adı konmayan bir varlıktır, çünkü farklı adlar alabilecektir ve bunların hiçbiri de tek ad haline gelmemelidir.[10] Öte yandan, bu adsızlık çağrının acilliğinden bir şey eksiltmez; çile ve sabır evresi aşılmıştır: "sanırım hazırlandık artık yeter / örneğin her şeylere bir kırmızı gül yeter // ... // su bitti gül susadı her şey bitti / bir kurt ihtiyarladı ve soğuk bölgelere gitti // sonsuz haziranı bir ormanın durma bana gel / örneğin her şeylere bir kırmızı gül yeter // ey büyük aşk sultanı kara zeytin dönemi / yine mi hazırlanmak yine mi hazırlanmak yine mi // sanırım hazırlandık artık bu kadar yeter / şuralardan buralardan hazırlananların hepsi geldiler" ("Şurdan Burdan Hazırlanmaya"). Her şey hazırlıktan bir sonraki ama "geliş"ten bir önceki o bekleyiş durağında toplanmaktadır. "Naat" bölümü, "Biraz Daha"nın motiflerini daha şen, yassız bir tonla tekrarlar:

10. Dünyadan aşkınlıkla dünyada içkinlik arasında gidip gelen böyle çağrı makamına, "Ahd-i Atik"in "Levililer" bölümünde, "şey" ve "o" sözcükleriyle değinilir: "... şeyi indirdik, ses, boş, adı bir yerlere yazıldı. / eskiyen nesi varsa onundu, aldı yürüdü, gene de... / Bir susuzluktu onun şarkısı belki tuzlu ve hüzünlü / Her gün bir sevinç yabancıydı onun ağzında." Adı vardır, ama ancak sonra açıklanmak üzere "bir yerlere" yazılmıştır.

ipekler tel tel biraraya geldiler dokunmak üzere
lâle nerdeyse menekşeye, gül suya dokunmak üzere

kılıç kesti kan koktu bir atlı dörtnala uzaktan
günbatımının büyük eşitsizliğinden yakınmak üzere

bütün dertler söylendi çareleri bir bir yazıldı
son büyük toplantıda bir bir okunmak üzere

kimseye başvurulmadı herkes birbaşına kaldı, evet
sonradan hep birlikte kurtulunmak üzere

oysa bir çiçek vardı bahçelerde kendini dererdi
sevinçle. Kendini tek haklıya bir gün sunmak üzere

Demek içinden çıktığı yalnızlık geçidini artık böyle yorumlayabiliyordur şiir: Herkes tek kaldı, çünkü sonradan topluca kurtulunmak üzere. Ama nedir bu kurtuluş? Ve o en yalnız çiçeğin bile "bir gün" kendini sunacağı Tek Haklı kimdir? Uyar'ın bu soruya verdiği şiir-içi ve şiir-dışı cevaplar olduğunu biliyoruz. Kısaca "halk" demişti bir söyleşisinde, *Divan*'ın seslendiği, çağırdığı merci halktır.[11] Şiirin kendisinde de bu cevabı destekleyecek göndermeler çoktur. "Münacat"ta bir yabancılaşma-kurtuluş diyalektiğinin öznesi olarak da görürüz o çağrı merciini: "kendin karşı koydun yaptığın saraylara zindanlara tellere / yine kendin kullan artık kendi yaptığın tüfekleri // ... // hatırla, kendini hatırlat, o büyük haklılığı denize giden / hatırla, karada ve denizde onardığın her yeri // ... // sen yarattın, sendeyiz, suyumuz toprağımız kanımız senden / ey yüce bekleyiş, sanki bu kalın eller kimin elleri." Biz, çalışan halk, her şeyi biz yarattık, çalıştıkça kalınlaştı ellerimiz, sen bizim yitik yaratıcı gücümüzdün, ayrı kaldık, şimdi bu kalın ellerle geri alacağız seni. "Çağrılmış'a" şiirinde *çağrı* teriminin kendisi de bu yabancılık-kendilik diyalektiğine katılarak ayrışır ve birleşir: "gökyokuş solan penceresi çağrılmış / ölmüş ölünce ölü annesi çağrılmış // öyle ki bir

11. *Divan* çıktıktan sonra yapılan bir söyleşide şöyle diyor: "...asıl amacım, geçmişte bir mutlu azınlığın kullandığı aracı, halk adına, halk yararına kullanmaktı." "'Naat' şiirinin son dizesinde sözü edilen 'tek haklı'ya kendini adamak kavramını açıklar mısınız?" şeklinde bir soruya cevabı da şöyle: "'Tek haklı'yı her zaman 'halk' olarak düşündüm" (*K.U.*, s. 500).

kırgın çocuk gibi Konyalı / bayramlara hep bayramertesi çağrılmış // Konyalı bir çocuk gibi, Konyalı bir / ergen gibi, Konyalı bir adam // Konyalı bir kocamış gibi kırda / kendisi konmuş kırda gölgesi çağrılmış // gölgesi donuk sönük denize uzak / sanki babası bırakılmış eniştesi çağrılmış // ey solak hendese büyük yılkı / hazırlan çünkü artık kendisi çağrılmış." Kışın yılkıya salınan binek ve yük hayvanları yaz gelince geri alınmakta ve solipsist negativizmin o "solak hendesesi" de kendinden bile saklamış olduğu asıl hedefini bulmaktadır.

Bu tarihsel, dünyevi, laik yorumun, 60'lı yılların sonunda bazı eski ideolojik yüklerini üstünden atmakta olan Uyar'ın kendisinin de sahip çıktığı, sahip çıkmak istediği yorum olduğunu kabul edebiliriz. Şiddetli bir devrim fikri bu dönemde Uyar'ın ufkuna girmişti. *Her Pazartesi*'de, "Frederico Garcia Lorca İçin Üç Şiir"de şöyle diyordu: "Artık kat'iyen biliyoruz; / Halk adına dökülen kan / Sapı güldalı güzelliğinde bir bıçaktır. / ... / İspanya'da / ve her yerde..." Ya da aynı kitapta "Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma"da yazdığı gibi: "Ben de bu dünyaya geldim geleli / Ucu mor püsküllü marpucum mu var / Ya bir savaş çıkar bozar dengemi / Ya bir ahu gözlü kıyar canıma // ... // Ben de bu dünyaya geldim geleli / Ölmezsem öldürmezsem / Kim benim farkıma varır?" Bu dizelerin bir yirmi-otuz yıl sonra gerçekleşecek ve kendi dostlarının çoğunu da çizginin öbür yanına itecek bir çatışmanın karanlık kehaneti olduğunu düşünmüş müydü acaba? Sadece şunu biliyoruz: Tarihsel Turgut Uyar, bazı şiirler de yazmış bir dünyevi kişi olarak Uyar, 60'lardan kendi ölümüne kadar tanık olduğu bazı "yıkıcı" dönüşümleri onayladı ve bu tarafgirliğin sonuçlarını şiirinde de kabullendi. *Divan*'ın çıkışının ardından söylediğini ölümünden bir yıl önce, en "karamsar" döneminde de tekrarlayacaktı: "Aslında kitabın adını 'Halk Divanı' diye düşünmüştüm. Ama o günlerde 'halk' sözcüğünün nasıl sömürüldüğünü düşününce vazgeçtim. Kitaptaki 'Naat'ta da, öbürlerinde de, 'Münacat'ta da seslenilen özne halktır" (*K.U.*, s. 560).

Halktır, ama Uyar ona bu adla seslenemiyordur, çünkü sözcük "sömürülmüştür." İyi ama nasıl bir sömürüydü bu, öznenin / konunun kendisine nasıl bir zarar veriyordu? Uyar'ın tek kaygısının beğenmediği bazı şiirlerle aynı sözcüğü kullanmaktan kaçınmak olduğunu düşünemeyiz; bu türden yüzlerce "ortak", hatta "eskitilmiş"

sözcük ve deyim vardır, kullanageldiği ve daha da kullanacağı dilsel malzemede (üstelik, dilinin kasıtlı bir konvansiyonellik edindiği bu alegorik evrede böyle bir kalıplaşma ona cazip de gelebilirdi). Belli ki, "halk" sözcüğünden çok, sözcüğe o günkü şiirsel kullanımlarda yüklenen anlam rahatsız ediyordu onu. Nasıl bir rahatsızlık? Adlandırmamış, tersine sık sık farklı zamirlerle seslenmiş olması, bir sabitlenme korkusuna işaret ediyor olabilir: "Halk" adlı özneyi birbirinden farklı yorum çerçevelerinin etkisine açık tutmak istemiş gibidir.

Şiiliğin On İki İmam koluna bağlı bir okur, dilsel kadro farkını aşabildiğinde, "yüce suskunluk gel artık beri" diye yakarılan makamın On İkinci ("kayıp") İmam olduğunu rahatlıkla düşünebilir: Mehdi, ya da Muhammed al-Muntazar (beklenen Muhammed).[12] Böyle bir yorum herhalde Uyar'ın okurlarının büyük kısmını şaşırtacak, hatta kızdıracak, İslami bir gönderi çerçevesinin asıl sahibi olduklarını düşünenlerdeyse küçümsemeyle karışık bir tahammülsüzlüğe yol açabilecektir. Öyle ya, Sünni köklerden gelip ateizmle "laiklik" arasındaki huzursuz bir bölgede yer tutmayı seçmiş bir şairin Mehdi'yle ne işi olabilir! Ama bu "daha neler!" tepkisinden sonra durup şunu da düşünmeliyiz: Uyar'ın ülkesinde, bir yanda nerdeyse resmi ibadet olan Kemalist laiklikle öte yanda Sünni-Hanefilik arasında bir üçüncü kitlesel inanç yolu daha vardı: on iki imam ve Mehdi fikirlerini iki tarafın da baskısına karşı sürdürmeye çalışan Alevilik. Baskı kitapsızlığı da getirmiştir, korunmak zorunda olan gizlenir. Ama şiirde, müzikte, nefeslerde On İkiciliğin apaçık

12. Yanı başlarındaki bir geniş azınlığın inançlarından ve kültürel kodlarından habersiz yaşamaya şartlanmış bir çoğunluğun mensupları için kısa bir not belki de gereklidir. Hz. Ali'nin soyundan gelen on birinci imam Hasan el-Askeri 873'te öldüğünde cemaatin görüp tanıdığı bir oğul bırakmamıştı ardında. Erkek kardeşinin ilmine güvenilmiyordu. Bu durum, el-Askeri'nin aslında bir oğlu olduğu, ama babasının onu Abbasi zulmünden korumak için doğar doğmaz herkesten gizlediği inancının belirmesine yol açtı: Korunması için bu kadar katı önlemler uygulanan bir oğul herhalde çok özel bir imam olmalıydı. Saklı imam ölmüyor, tekrar görüneceği ahir zamana kadar gaybette bekliyor ve dünyada da bekleniyordu. Binyılcı kehanetler de oluşmuştu on ikinci imam figürünün çevresinde: Mehdi'nin gelişinden sonra, Kıyamet'e kadar, *yeryüzünde* (demek seküler tarihin içinde) bin yıl sürecek bir adalet dönemi başlayacaktı. Tasavvufi yorumlarda bu sekülarizm silikleşir: Mehdi'nin duyulur dünya ile hakikat âlemi arasında yer alan âlem-i misalde (simgeler dünyası), yaratıcı hayal gücünün dünyasında saklandığı kabul edilir.

ifadelerini görebiliriz. Uyar Alevi miydi? Gizli Alevi bile değildi. Üstelik Aleviliğin rejimin kurucu partisiyle çoktan ittifak yapmış olduğu, Hasan Hüseyin Korkmazgil gibi bir Alevi şairin artık pek çekinmeden kendini ifade edebildiği bir dönemde (Dersim küllenmiş, Maraş, Çorum ve Sivas-Madımak katliamları daha ufukta görünmemişti) edebiyatın görece özerk dünyasında herhangi bir kişisel gizlenmeye de ihtiyaç yoktu. Ama Uyar'ın *şiirinin*, tam da bu dönemde, bir gizlenmiş, beklenen, henüz gelmemiş ama sürekli gelmekte olan kurtuluş tasarısına ihtiyacı vardı. Uyar Alevi miydi? Gizlisi bile değildi. Ama *Divan*'dan şu dizelerin hiç dikkat çekmemiş olması da ilginçtir; şiirin kendisi kadar, Uyar'ın zihinsiz edebi çevresinin bilinçli / bilinçsiz sansürünü de anlatır: "andın gizli kapaklı kaç yüzyıldır sürüyor / gizlisin güçlüsün, kar altında bahar gibi terleyen // ... // hüseyinin hasanın ateşini bir humma gibi duyup / bir çöl susuzluğunu ve aşkı anar gibi terleyen" ("Terleyen'e"); "sen beni hazırlama sakın sen de bana gel / ölmüş ölü olmuş hüseyne hasana gel // ... // hüseyin de öldü ölür hasan da öldü ölür / ölen ve dirilen o bitmez insana gel" ("Susuzluk'a"). Ne diyeceğiz, Ahmed Arif' le Cemal Süreya'nın Kürt olduklarını da yıllarca önemsemezmiş gibi yapan (ya da sahiden önemsemeyen) onların tatlı arkadaşları gibi mi yapacağız?

Niçin ihtiyaç duyuyordu Uyar böyle bir tasarıya? Kısmen, "halk" fikrini 1960'lardaki evrimci, ilerlemeci çerçevesinden koparmak için. Marksizmin yaygın yorumundaki düzenli ve kaçınılmaz toplumsal ilerleme fikri Uyar'a pek kullanışlı görünmemiş olmalıdır. Mizacı, şiirinde yarattığı mizaç, bu en umutlu döneminde bile "gelecek bizim" gibi bir rahatlığı benimseyemez. Hayranlık duyduğu şairlere (ve kendi şiirine) baktığında, düzenli ve açıklanabilir bir gelişmeden çok, "sebepsiz", kesintili, sıçramalı bir seyir görmektedir. "Büyük Saat"te geçmişle geleceğin toplanması da bir *kaybın* üzerinden gerçekleşir. Birinci Yaratış ile İkinci Yaratış arasında, kaçırılmış birinci fırsat ile henüz kullanılmamış ikinci fırsat arasında hep bir boşluk vardır, bir silinme, bir yoksunluk. Ve büyük saati bir doluluk deneyimi haline getiren de bu boşlukta biriktirilmiş enerjidir. En hızlıyla en yavaşın, en eskiyle en yeninin bir araya geldiği, geçip gitmiş her şeyin bir bir sayıldığı bu toplanma ânının şiddeti, apansız bir kavuşma gibi, bir ayrılığın üzerinden gerçekleşiyor olmasına bağlıdır.

İlerlemeci bir tarih anlayışının kabul edemeyeceği bir paradoks belirir burada. Bir yandan, solipsizm geçidinin sessiz hazırlık ve bastırılmış umut motiflerinin yerini "dolaysızca eyleme geçiş" düşüncesi alıyor, şiir / özne acilen bir şeyler olmasını istiyordur: "gel artık beri." Ama tam da "geleceğe akan bir şimdi" duygusunun belirdiği anda belki daha da vurgulu bir "hatırlama" motifi ortaya çıkar: "hatırla, kendini hatırlat, o büyük haklılığı denize giden / hatırla, karada ve denizde onardığın her yeri." Kaynağını, değerini ve talimatını gelecekten de çok geçmişten alan bir dönüşüm müdür tasarlanan? *Her Pazartesi*'de, aslında "Yeşile Geçit" ve "Biraz Daha" şiirleriyle birlikte bir üçlü oluşturan "Hızla Gelişecek Kalbimiz" parçasında, anıya doğru, demek *geçmişe doğru gelişme* fikriyle karşılaşırız: "Nalçalı postallara, bozkırlara / appendixlere, sargı bezlerine ve / yaşamaya doğru / Hızla gelişecek kalbimiz. / Sonsuz anısına büyük hayatın / kısacık sanılan büyük hayatın / Hızla gelişecek kalbimiz. / Kalbimiz / Yenileyecek sonsuzluğunu / Ve hızla gelişecek."

Şimdi, burada herhangi bir paradoks bulmamak da mümkündür. 60'lı yılların sol hareketi içinde doğan ve Uyar'ın halkçılığını da etkilediği anlaşılan bazı motifler, geçmişe doğru gelişme (ve geleceğe doğru hatırlama) fikrinin düzleştirilmesini, doğallaştırılmasını sağlayabilir. Bunlardan biri o yıllarda birçok kitaba da başlık olan "başlangıçtan bugüne halk hareketleri / isyanları" kurgusudur: Halk ve hareketi bir süreklilikti̇r; geçmişi, bugünü ve geleceği kesintisizce birbirine bağlayan bir "sonsuzluktur". Onun geleceğini düşünmekle geçmişini düşünmek arasında bir fark yoktur. Nasıl Babalılar ve Bedrettin hareketleri onun 13. ve 14. yüzyıllardaki biçimleriyse, 60'larda Kavel işçilerinin direnişi ve 6. Filo'ya karşı öğrenci gösterileri de bu süregelen isyanın çağdaş görünümleridir.[13] Ama böyle bir yaklaşım, tarihsel halk hareketleri fikrinin, *tıkanmış ve birikmiş haklılık* fikrinin kökenindeki Mesiyanik dürtüyü inkâr ediyor demektir. O varsayımsal süreklilik kayıplarla delinmiştir çünkü; ve yeni silinişlerin, yeni unutuşların gelmeyeceğinin de garantisi yok-

13. Çanakkale'yi ve Milli Mücadele'yi de bu tarihsel geleneğe dahil edenler olmamış değildir, tıpkı aynı düşünsel iklim içinde hem Mustafa Kemal'i Hz. Ali'nin enkarnasyonu olarak görüp hem de Anafartalar kahramanınca bastırılan Dersim "isyanını" yüceltenlere rastlanabildiği gibi.

tur. Uyar, kendi "halkçılığını" bu düzleşmiş, türdeşleşmiş kesiksiz evrim düşüncesinden ayırt etmek için de ihtiyaç duyuyordu bir "kayıp imam" kurgusuna, adını, adlarını hiç koymasa da. Cumhuriyetin resmi ideolojik çerçevesinden sıyrılan kurucu enerji, yeni bir toplumsal dönüşüm fikrine doğru akarken, bütün meşruiyetini gelecekten alan bir seküler devrim tasarısıyla yetinemiyordu. Gelecek ancak geçmişin kurtarılması / onarılması da olduğu ölçüde anlamlıydı. *Toplandılar*'ın bir önsöz olarak da okunabilecek o alçak sesli ilk şiirinde ("Kar Altında, Evde") gizlenmiş formülünü bulur bu düşünce: "güzel yorgan iğnesi / güzel karanfil sapı / güzel geçmiş bir vakit / güzel öğle sonrası / toplanıp bir odanın / en güzel geçmişine / dünyayı ısıtalım..." Geçmişi en az gelecek kadar haklı ve güçlü bir figür olarak devrimci tasarıya dahil eden yaklaşımlar her zaman teolojik bir gönderisi olan düşüncelerden çıkmıştır ve bunun Türkiye'deki adı da Aleviliktir. Bir bir sayma olarak hatırlama ve onarım – Mesiyanik umudun bu motifleri, Türkiye'deki yankılarını On İki İmam Şiiliğinin daha şifahi bir türü olarak Aleviliğin düşünsel art alanında bulurlar. Uyar Alevi değildi. Tıpkı Bergsoncu veya Benjaminci de olmadığı gibi. Fazla "okumadığına", "yabancı dil bilmediğine" (Ece Ayhan) dikkat çekenler olmuştur. Neyi değiştirir? Kendini yeniden icat etme iradesinin *öngörme* kapasitesini yabana mı atmalıyız? Fikirlerin ve simgelerin kültür-aşırı dolaşımı hakkında ne biliyoruz? Başta Ece Ayhan bütün İkinci Yeniciler, Yaşar Ocak'ın Üveysilikle (şeyhsiz dervişlik) ilgili çalışmalarını okuyup da mı kapılmışlardı o "kendi kendini doğurma" fikrine? Sadece şairane bir söz müdür Emerson'unki: "Deha ürünü her yapıtta kendi reddedilmiş düşüncelerimizi buluruz – yabancılaşmış bir ihtişamla geri dönüyorlardır bize." Ama Uyar'ın kendi söyledikleri de var:

> Gününü kaybetmeyen, değişen, dünya koşullarını anlamaya çalışan, yadırgamayan kişi, açıklaması, formüle edilmesi sonradan düşünürlerce yapılacak bir dünya-insanı tavrı içindedir. [...] 'Varoluşçuluk', Sartre'dan önce bir tavır olarak vardı. Düşünce akımlarından çok hayat ilgilendiriyor beni. Bu akımlar, pratikte, yaşadığımızı açımlıyorsa önemlidir diye düşünüyorum. Pratiğe doğrudan yansımayan kuramlara, "lüks" diye değilse de, "ne işe yarıyor" diye baktığım oluyor. Ne var ki böylesi kuramların, yaşamaya yansımasında bir sürenin gerekli olduğunu bilmiyor değilim. Ama bu süreyi beklemek tedirgin ediyor beni. (*K.U.*, s. 530)

Pragmatik felsefenin "teoriler pratikte yaşadığımızı açımlamaya yarıyorsa önemlidir" diye mükemmel bir özetini verebilmek için Uyar'ın mutlaka Emerson'u, William James'i ve Şekip Tunç'u okumuş mu olması gerekiyordu? Kabul edebiliriz, Uyar Bergsoncu veya Alevi değildi. Ama "gizli bir pragmacı" olan şiirin kendisinin de bazı felsefi, teolojik ve kültürel bulaşmalara ihtiyacı vardı. Mesiyanizm bahsine dönelim. Burada yine Walter Benjamin'le karşılaşırız: Uyar'ın okumamış olduğunu bildiğimiz yazarlardan biri. Kendi mesiyanizmini görece derli toplu biçimde sunduğu "Tarih Kavramı Üzerine" (1940) başlıklı tezler Türkçe'ye ancak 1990'larda çevrilecekti. Bazı satırlar:

Mutluluk fikri, kopmaz bir biçimde kurtarılma fikrine bağlıdır... Geçmiş, kurtuluşa bağlanmasını sağlayan gizli bir işaret barındırır içinde. Daha eski günlerde hissedilmiş bir esinti bizim de yüzümüzü okşamıyor mudur? İşittiğimiz seslerde, şimdi susmuş olanların bir yankısı yok mudur? Kur yaptığımız kadınların artık tanımadıkları kız kardeşleri yok mudur? Eğer böyleyse geçmiş kuşaklarla şimdiki arasında gizli bir anlaşma da var demektir. Öyleyse gelişimiz bekleniyordu yeryüzünde. Öyleyse, tıpkı bizden önceki bütün kuşaklar gibi, biz de bir *zayıf* mesiyanik güçle donatılmıştık, üzerinde geçmişin hak iddia ettiği bir güç... // Olayları büyük ve küçük diye bir ayrım yapmadan bir bir nakleden kronikçi şu hakikate uygun davranıyordur: olup bitmiş hiçbir şeyin tarih için yitirilmiş olduğu kabul edilemez. Şüphesiz, ancak kurtulmuş bir insanlığa bağışlanabilir kendi geçmişinin tüm doluluğu – başka bir deyişle, ancak kurtulmuş bir insanlık için kendi geçmişinin bütün anları bir bir zikredilebilir olmuştur. Yaşamış olduğu her an, günün gündeminin bir maddesi (*citation à l'ordre du jour*) haline gelir. Ve o gün de Kıyamet Günüdür.[14]

Şimdi, bu birbirini okumamış, okuyamayacak iki yazardan hangisi ötekinin yazdıkları üzerine konuşmaktadır burada? Benjamin'in nesri mi Uyar'ın şiirinin şerhidir, yoksa Uyar mı Benjamin'i açımlamaktadır?

Uyar *Divan*'daki "gel artık!" çağrısının kime, nereye yöneldiği sorusuna hem o tarihte hem de ömrünün sonunda "halk" cevabını vermişti. Ama *Toplandılar* gibi çağrının şiddetinin daha da arttığı bir kitapta açık bir soru olarak bırakılır bu adres. "Kim Çağırıyor

14. Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, haz. Nurdan Gürbilek, Metis, 1993.

Maviyi" şiiri, "kim düzenliyor bu uyuşmazlığı, kimin / ellerim bir iki harf yazıyor hızlıca" dizeleriyle başlar ve şöyle biter: "şimdi durup dururken nedir bu / gündüzü hızlandıran, geceyi bölen öfke / maviyi çağıran kim, kimdir çağıran maviyi / asıl mavi kimi çağırıyor, asıl onun adı ne." Şiir, hızlıca yazdığı bir iki harfin oluşturduğu anlamı (adı) söylemez, sadece soru'nun enerjisini ortalığa salar. Halkçı yöneliş belki yine de seçilebilir: Kurtuluş fikrinin amblemi olarak "mavi"den daha önemli ("asıl") olan, o kurtuluşun özne-nesnesi olan somut varlıklardır – insanlar, halk. Ama işte bu noktada bir çatallanma da belirir: Çağrının enerji kaynağı tam olarak hangisidir, somut bir özne olarak insanlar mı ("kimdir çağıran maviyi") yoksa soyut bir fikir olarak mavi mi ("asıl mavi kimi çağırıyor").

Benjamin'in tarih tezlerine gerilim kazandıran da bu türden bir belirsizliktir. Bir polemik olarak tezlerin yöneldiği adres, Avrupa işçi hareketinin "konformizmiydi": "Alman işçileri arasında sekülerleşmiş bir biçimde yeniden hayat bulan o eski Protestan çalışma ahlakı." Devrimin belli tarihsel "olgunlaşma" koşullarına bağlı olduğu düşüncesi, Benjamin'e göre geçerliliğini yitirmişti: "Marx devrimlerin dünya tarihinin lokomotifi olduğunu söyler. Ama belki de tam tersi geçerlidir bunun. Belki de devrimler bu trenin yolcularının –başka bir deyişle insan soyunun– imdat frenini devreye sokma girişimidir." Şuursuz (ama çıkarsız değil) bir "ilerlemenin" durdurulması olarak devrim düşüncesi, Benjamin'i Marx'tan alıp Blanqui'ye götürecekti – devrim her an olabilirdi, çünkü olması gerekiyordu: "Çünkü her saniye, zamanda Mesih'in içeri girebileceği dar kapıydı." Eleştirinin adresi bellidir. Ama mesiyanik esintiyi hisseden, hissetmesi gereken kimdir? Bazen Benjamin örgütlerin üzerinden atlayarak dolaysızca "proletaryaya" seslenilebileceğine inanmış görünür. Bazen hareketin içindeki "tarihsel maddeci" bireylerdir yöneldiği. Bazen de "frene" basacak olan, herhangi bir sınıf ya da örgüt değil de düpedüz "insan soyu" olarak tanımlanır. Oynak bir ibre gibidir Benjamin'in mesiyanik seslenişi; onun düşünsel çırpınışlarını izlerken, çoğu zaman, umudun kendi kendisinden başka tarihsel dayanağı ya da kefili olmadığını düşünmek zorunda kalırız.

İbrenin titreyişi, bazen çözümsüz bir ikiz-anlamlılık biçiminde, *Divan*'dan *Toplandılar*'a geçerken Uyar'ın şiirinde de belirginleşir. Hedeflenmeyen ama maruz kalınan, mecbur kalınan bir muğlaklık-

tır bu; bir engel, atılımı yavaşlatan bir ayak bağı. Dizelerin şenlikli, hızlı akışı içinde kolayca gözden kaçabilecek bir durağanlık da vardır *Divan*'da: hemen her şiirde, o "sanırım hazırlandık artık bu kadar yeter" jesti bir kez daha icra edilmektedir. Hazırlık evresini kapatıp eyleme geçme eşiğinde durakalmış gibidir şiir; kendi "beklemişliğinden", o bekleyişe yüklemiş olduğu değerden bir türlü tam kopamıyordur. "Delta'da" gazeli, "ne kadar su içinde yattım ne kadar kulak verdim / ne kadar umdum umutlandım, o büyük o güzel şehir geliyor" beytiyle başlar ve şöyle biter: "gel ey çakmaktaşı, ateşle çok beklemiş kavımı / hazır olmalıyım, dağlardan doruklardan o büyük nehir geliyor." Bu tıkanma, bu hız kaybı, onu tekrar "Büyük Saat" öncesinin motiflerine doğru çeker; ve ilginçtir, bazı en güzel parçalar da bu gerilme içinde ortaya çıkar. "Beklemiş Bir Paket Cıgaranın Son Umudu'na" şiirinden bazı beyitler: "işte suyumuzu kestiler ama masamda yine bir çiçek / bir çiçeğin akşamı yine bir çiçeğe benzeyecek // nasıl güzel nasıl diri bir çiçek / dipdiri adamlardan biri bir çiçek // evet ben son ve kesin umuduyum bir paket cıgaranın / bir köhne camekânda sararmış alıp içmemi bekleyecek // sonsuz bir camekânda / başlangıçsız bir çiçek // ... // işte sürahiyi kırdılar suyumuz kesik hadi bakalım / ey camekân seninle biziz ancak bunları yenileyecek // hadi bakalım ey durgun çiçek / hangi ıslak mendil bunları söyleyecek // tatil bitti. güzel hasır şapkamı bir bıçakla değiştim / suyumuzu kestiler işte ama masamda o diri çiçek // tatil bitti şapkamı değiştim bir bıçakla / o bıçak bir güzel cıgara gibi işleyecek." *Başlangıçsız* (sebepsiz) çiçek, *durgun* çiçek: Uyar'ın şiirsel serüveninin kendi kendini tanımlamak için kullanageldiği amblematik sıfatlardır bunlar ("bir şarkı yaparsa durgunluğundan" dizesini hatırlayalım). "Bağırma'ya" gazelinde yeni bir zamanın gelişi de eski, tanıdık bir sıfatla selamlanır: "hoş geldin başlangıçsız dönem yakıştın kendine." Bir şey ancak *zaten* var olan bir şeye "yakışabilir", ama bu öteden beri var olan şey de "başlangıçsız" olarak nitelenmektedir. Yekta-Gülbeyaz öyküsünde saptadığımız kararsızlık ve gerilim bir kez daha belirir: "bende öteden beri var olan tatları" keşfetmek ile "bildiklerimizin ötesine, bulduklarımızın ötesine çıkmak" arasındaki kararsızlık. Keşifle icat arasındaki, hatırlamayla tasarlama arasındaki, onarımla yakım arasındaki tereddüt – en yeninin imkânını en eskiden türetmeye yönelen bir mesiyanizmin iç gerilimle-

ri de ortaya çıkmaya başlamıştır.[15]

İbrenin kararsızlığı, Divan'ın coşkulu, şen, şakacı havasına daha serin esintilerin sızmasında da görülebilir: "benim kararlılığım bir sonuca idi / sular içirdim olmadı ben anamı isterim // ... // kalbim koskoca bir yaz bitti kalbim / aklımdan neler geçirdim olmadı ben anamı isterim" ("Biten Bir Yaz'a"); "bir güzel aşk yılının ortasında / bir kestane ekerim büyür gider // ... // ve içilir bir devin sofrasında / arayerde bir hüzün büyür gider" ("Büyüyüp Giden Hüzün'e"); "kapılarda bıraktılar her şeyleri her şeyleri / ey üzünç yalnız bir seni mi aldılar içeri" ("İçeri Giren'e"). Bu türden dizelerin genellikle hafif, şakacı tonu, şiirin başka bir yere geçerken kendi eski motifleriyle de "flört etmeye" devam ettiğini düşündürebilir (benzer bir davranışı daha önce *Türkiyem*'deki "Yatağım Simsiyah Olmalıydı" ve "Bahar Hastalığı" şiirlerinde de saptamıştık). Ama bu geçişin öyle kolayca gerçekleşemediğini gösteren daha "ciddi" parçalar da vardır *Divan*'da, en başta da kitabın en güçlü şiiri olan "Sulfata'ya". Şiir daha ilk dizesinde bir "kederi kovma" jestiyle başlar.

acım sessiz bir güneş batmasıdır ölsün
eksik ve kötü bir güneş batmasıdır ölsün

her yerlerim bir yaşlık gibidir denizden
bulantım yanlışlıktan bir deniz tutmasıdır ölsün

sulfata karnımı avuçla güneşimi ver sulfata
ham zerdaliler ve kavunlar ve bataklar ölsün

ay çıkar dağlara vurur ey Mustafa
bu gece Mustafa'nın sanki son yatmasıdır ölsün

sulfata acımı dindir acını kat bana
eksik ve kötü gemilerin gitmesidir ölsün

---

15. Benjamin'in mesiyanizmini de derinden etkilemiş olan Lukács'ın *Roman Kuramı* kitabı (Metis, 1997) bir küresel katliamın eşiğinde şu cümlelerle bitiyordu: "Mutlak günahkârlık çağını gerçekten mi geride bırakmak üzereyiz, yoksa yeninin umutlarımızdan başka kefili yok mu: o umutlar ki gelecekteki bir dünyanın habercisidirler, ama sadece var olanın kısır gücüyle ezilebilecek kadar da cılızdırlar." Gerçek şu ki, en eski olanla en yeni olanın birleşmesi, daha Benjamin'in sağlığında, Faşizmde çoktan gerçekleşmişti.

ben ki çarşılara giderim armut kokarım
kavuniçi duygular ve yataklar ölsün

toysun adın deliye çıkar bir gün bilsene
saat beşleri düşün yalnız öbürleri ölsün

sulfata hatırla acımı sen bir haziransın
sulfata öbürleri bir bayram haftasıdır ölsün

ben dağlara çıkarım dağlarda bağırırım
bütün çalgılar/bir şeyin uzatmasıdır ölsün.

Sulfata, ökaliptus ağacından elde edilen ve eskiden sıtma tedavisinde kullanılmış bir ilaçtır. Terimin 1960'lardan sonra doğanlar için ne ifade ettiğini bilemeyiz ama daha yaşlı kuşaklar için şöyle bir sahnenin hatırlatıcısı olabilir: etkili tıbbi bakımın yetersizliği, bataklıklar, bozuk sular, sağlıksız evler, salgında yitirilmiş yakınlar ... Şiir sulfataya seslenir. İki retorik dönüşle gerçekleşir bu sesleniş. İlki, eski belagatte *teşhis* (kişileştirme) adı verilen mecazdır: Hitap edilen bir merci olarak ilaç, şiirde beliren üç "özneden" biridir (öbürleri, şiirin kendisi sayabileceğimiz "ben" ile şiirin ve ilacın nihai alıcısı sayabileceğimiz "Mustafa"). İkincisi, sulfata bir hastalığın ilacı, bir acının gidericisi olduğu kadar, acıyla damgalanmış o sahnenin *işaretidir* – kutupsal belirlenimleriyle tipik bir Uyar mecazı. Sulfata hem bir *synecdoche*'tur, kendisi söylenmeyen daha büyük bir bütünün (hastalık sahnesi) bir parçası olarak o bütünü temsil eder; hem de bir metonimidir, hastalıkla arasında bir yan yanalık, bir sebep-sonuç ilişkisi vardır. Ama bütün bu çoğul-belirlenim, daha önce gördüğümüz başka şeyleri, başka cisimleri de akla getirmiyor mu? Kuşyemiyle, batak sazlıklarda büyüyen kamışla, uzun rüyasına dalmış tohumla ve hatta kayıtsız bakla tanesiyle de bu kez metaforik bir ilişkisi yok mudur bu "çağdışı" ilacın? Hepsi de ilk bakışta belli bir rastlansallık, bir gelişigüzellik içerir ama devreye soktukları kırgınlık, kapanma, yoğunlaşma, bekleyiş ve sabır motifleriyle aynı anda bir sadakatin de amblemi haline gelir, bir tür ikincil zorunluluk edinirler.

Sulfata acının ilacıdır ama ilaçların çoğu gibi kendisi de acıdır. Öte yandan, "çivi çiviyi söker" deyişinin anlattığından daha dolaşık bir ilişki buluyoruz burada. Sabırdan, bekleyişten söz ettik. Ama

acıyı ve kederin amblematik zamanı olan "akşamı" bir an önce *defetmek* isteyen hızlı bir ritimle, bir sabırsızlık tonuyla ilerlemektedir şiir. Beyitlerin ikinci dizelerinde, *hemen* geçmişe havale edilmesi istenen birtakım duygular ve durumlar sıralanır: eksik ve sessiz günbatımı, yanlış bulantı, yanlış (eksik ve fazla) tatlılıklar, bataklar, fazla uzun sürmüş uykular / yatmalar / aşklar, asıl sevincin yerini tutmayan bayramlar, "bir şeyin" gereğinden çok uzatılması olan müzikler... hepsi, hepsi gitsin. Buna karşılık, daha çok ilk dizelerde ama bazen ikincilerde de ortaya çıkan bir kaymayı, bir ikiz-anlamlılığı fark etmemek de imkânsızdır: "sulfata acımı dindir acını kat bana" – ikinci acı, ilacın iyileştirici acısı mıdır sadece? Hayır, tam değil. "Sulfata *hatırla* acımı" diye de seslenmektedir şiir: onu giderirken bile onun anıtı, *katılaşması* ol! "Toysun..." diye başlayan beyitte bu salınım daha da belirgindir. Toyluk bir hazırlıksızlığın, aldanışa varacak sabırsız bir atılganlığın adıdır: Uyar'da daha önce gördüğümüz o Bektaş'ları, Yekta'ları, "çılgın kişnemeli" atları, "şarkısı akan büyük bedeni", "sonuçsuz bir ayaklanmaya yöneltilen etleri" ve çeşitli "şaşkınlıkları" kapsayan daha genel bir terim. Toy olan, her yöne doğru atılmak, açılmak ister – oysa şiir bu toy sulfatayı uyarır ("adın deliye çıkar"), onu sadece belli bir yöne, belli bir vakte bakmaya çağırır: "saat beşler." Ama hangisi, sabaha karşı beş mi, yoksa akşamüstü beş mi? "Saat beşler" tipik bir Uyar amblemidir, hem eksiyle hem artıyla işaretlenmiş. Ne sabah, ne akşam; hem akşam hem sabah. Şiir, bu çift-işaretli vakte bakmaya çağırır gibidir sulfatayı: daha çok akşamda sabahı görmeye, ama biraz da sabahta akşamın izini, anısını görmeye. Vurgu birincisinin üzerindedir; asıl olan tasfiyedir, ama bir şeyler tarihe havale edilirken bazı "yaşanmışlıkların" büsbütün silinmesine razı olunamıyordur. Silme edimi aynı zamanda silinenin hatırlatıcısı da olmak zorundadır.

Ama bu yine de bir salınımdır, ibre titriyordur: Tam da şairinin hayatındaki bu belki en mutlu, en neşeli dönemde, şiirin kendisi bazı eski sıkıntıların hayaletleriyle uğraşmak, eski yolkesenlere haraç ödemek durumunda kalmıştır. Kabul, *Divan*'ın verdiği *genel* izlenim neşeli bir eleştiri ve inkârdır: Eski rejimin estetik değerleri hınzırca bir parodi ve "mülksüzleştirmeye" hedef olmaktadır. Ama örneklemeye çalıştığım soğuk cereyanlar bu noktada şiirin (ve belki şairin de) zihninde o güne dek tam yüzleşmediği bir sorunun kıpır-

damaya başladığını gösteriyor olabilir: Eski rejim hangisidir, şimdikinden önce egemen olan ama artık çoktan tarihe karışmış olan "Osmanlı" mı, yoksa onu devirip yerine geçen "Cumhuriyet" mi? "İstanbul" mu, onu da içermiş olan "Ankara" mı? Eğer ikincisi geçerliyse o zaman bütün bu hiciv artık var olmayan bir düşmanla boğuşmaya indirgeniyor ve hafifleşiyor değil midir? Uyar'ın 1940'lardan beri zaten epeyce dönüşmüş olan halkçılığı, bu noktada ancak yeni ve daha gerçek, daha dolaysız bir eleştiri hedefi bulabildiği sürece keskinliğini koruyabileceğini sezmiş midir?

Soru kendi siyasal içeriğinden ibaret değildir. Şiirin *şiir olarak* dertleri de tam bu şenlikli atılımın yüksek noktasında yeniden başkaldırmaya başlamıştır. Uyar'ın günlük notlarındaki şu tarihsiz kayıt, editör tarafından 1968-69 aralığına yerleştirilmiş, *Divan*'ın yazıldığı döneme: "Bir insanın ölmesini nasıl önleyebilirsiniz? Bir kuyruklu yıldızın dünyaya çarpmasını? Olanaksız elbet. Şiir de bu olanaksızlıkların içinde herhalde. Bu yüzden şöyle düşünüyorum: 'Şiir bir bakıma bir saçmalığın mantığıdır.' Hayır, yanlış! 'Bir mantığın saçmalığıdır'" (*K.U.*, s. 577).[16] Tam da yeni genişleme hareketinin tepe noktasında, *şiirsel* bir "dünya sonu" ihtimali, bir doğal felaket ihtimali hesaba dahil oluyordur. Şiirin yeni atılımını bir süre uzaktan izlemiş olan bir negatif dürtü artık daha etkin olmaya mı karar vermiştir?

■ ■ ■

"Özgürlük, alabildiğine özgürlük, şiirin sonu galiba". *Toplandılar (70-73 Notları)* başlıklı kitabın ilk yarısı, "Günlük"ün 1969 tarihli bir notunda geçen bu cümlenin içerdiği şüphe ve huzursuzluğu bir kere daha şiddetle bastırmaya adanmış gibidir. Sınırsız özgürlük mü şiirin sonunu getirir, yoksa bir "sonlanma" sezgisi mi her türlü öz-

16. Günlükte bu pasajdan sonra gelen Şubat '969 tarihli kayıt da şöyle: "Bütün değerleri, bütün birimleriyle gecikmiş bir şiir yapıyoruz [...] Farkına varmadan, birtakım şeyleri korumaya, sürdürmeye çabalıyoruz. Düzenin sürmesine bağlı bir içgüdü mü acaba? Şiirde devrim nasıl? Neye bağlı şiirin yücelmesi? Hiçbirinin açıklaması öbürünü daha iyi açıklamaya yetmiyor. Özgürlük, alabildiğine özgürlük, şiirin sonu galiba. Çünkü şiir mutluluğa değil, direnmeyedir."

gürlüğü nafileleştirmektedir? Şiir için özgürlük nedir, bulunmuş bir özgürlük mü yoksa yaratılmış bir özgürlük mü? Gelişim zaten bekleniyor muydu, şu halde kazandığım başarı zaten benden önce garanti altına mı alınmıştı? – Bu türden soruların pençesi altında kendisi de eleştiriye dönüşmek ve böylece sahiden sona ermek istemiyorsa eğer, yeni bir "özgürlük" aşısıyla bir kez daha ileri atılmak zorundadır şiir. Fazla düşünmeyecektir; şiirsel aygıtın içine yerleşmiş olan gözükara kumarbaz onun yerine düşünmekte, tasalanmaktadır zaten: "Bütün değerleri, bütün birimleriyle gecikmiş bir şiir yapıyoruz. Farkına varmadan, birtakım şeyleri korumaya, sürdürmeye çabalıyoruz. Düzenin sürmesine bağlı bir içgüdü mü acaba?" Düşünmeyecek, korunmacı "içgüdüyü" de çiğneyerek yeni bir enerji aşılanmasıyla ileri atılacaktır. Hele insanda her türlü içgüdünün aslında bir ölüm içgüdüsü olduğunu aklının köşesinden bile geçirmeyecektir. Freud'un spekülasyonlarına inanmak zorunda değildir.

Divan'ın alaycı ama çoğu zaman neşeli ve rahat söyleyişinin yerini *Toplandılar*'da daha ciddi, daha acil, hatta canhıraş bir ton alır. Artık "eski rejime" ve onun kültürel konvansiyonlarına karşı parodi ve hiciv gibi eğlenceli eleştiri biçimlerinin yersizleştiği sezilmiş gibidir. Bir fark da biçimde, *kalıpta* ortaya çıkar. *Divan*'ın geçici ve şakacı bir deney olduğu zaten başından beri hissettirilmiş olan beyit birimi terk edilmiştir; ama bunun yerine, *Her Pazartesi*'nin dağınık düzenine ve tanımsız kıta kalıplarına da geri dönülmez. Özellikle kitabın ilk yarısındaki uzun dizeli parçalarda, kendi düzenini, kendi tanımını yine kendi içinden türeten bir kıta tarzı şekillenir. Daha önce de var olan bir kıta tipinin örnekleri değildir bu şiirler, ama yine de birer biçimsel *tip*'tirler, rastlantıdan yola çıkan bir "stilizasyon" sürecinin ürünleridirler. Günlüğünde "şiir bir bakıma saçmalığın mantığıdır" dedikten sonra, bu önermeyi ters çevirip "hayır, bir mantığın saçmalığıdır" diye yazmıştı. Şimdi bu son cümleyi de pratikte tersine çevirmektedir: Şiir bir saçmalığın değilse bile bir özgürlük deneyinin *mantığıdır*. "Denize Önsöz" kitabın en iyi parçalarından biri değildir, enerjiyle biçim arasındaki bağlantıyı göstermez; ama Uyar'ın bu noktada gerçekleştirdiği "güven tazelemesini" en belirgin motiflerle sahneleyen şiirdir belki de. İlk dört kıta:

birden bileklerimde duydum
denizin engin kelepçesini
iki kıyı arasında bir yerde
asyayla amerika gibi iki kıyı
aradaki okyanus da olsa
zaten zamanım yoktu
bir türkü söylüyordum
eskiyen taşlar üstüne

hızım kesilmişti
hızım hep kesilirdi karanlık basınca
uzakta bir yerde açan bir gülün
uzakta bir yerde yakılan bir lâmbanın
ellerime dolanırdı kokusu, ışığı
oynak terazisinde akan zamanın
ikiyi ikiyle çarpardım durmadan

artık kaçınılmaz bir ustalığa vardım
acı çekmede ve rüzgârı tanımada
olumsuz şeyleri tartışmada
üstüme yoktur biliyorum

bir coşkunluğum kaldı, onlar da
o kadar sınırlı ki
–çiçeklere, halka ve sulara değgin–
başka bir şey yok
örneğin ceketim anısız bir geceyi yükleniyor
bense sonsuz bir gidiş gelişte

Engin denizin kendisi ve daha çok da imgesi karşısında ne duyarız? Oynaklığını, sonsuzluğunu, ele geçmezliğini hissederiz; daha iyi niyetli veya genç ruhluysak eğer, işaretini, *çağrısını* duyarız, okuduğumuz bütün "Sarhoş Gemi" şiirleri ve serüven öyküleriyle birlikte: "kim çağırıyor maviyi" diye fazla işkillenmeden, "asıl mavi kimi çağırıyor" deriz. Ama "denizin kelepçesini duymak"? Apansız bir yakalanma ve durdurulma *korkusu* beliriyor bu karışık metaforda; ama aynı anda, başdöndürücü enginlik karşısında bir tutuklanma ve durdurulma *ihtiyacı* da beliriyor. Özgürlük ve güvensizlik. "İki kıyı" arasındaki mesafe fazla açılmış, geçidin başı ve sonu yine görünmezleşmeye başlamıştır. Öte yandan, "kelepçesini duydum" sözü, yerini aldığı "davetini duydum" ifadesini hatırlatmaya devam eder;

"kelepçe" de "zaten zamanım yoktu" cümlesiyle birleşerek, çağrının şiddetini ve acilliğini vurgular. Çatışık eğilimler arasında, bir "okyanus" üzerinde asılı kalmıştır şiir; ve artık kaybedilecek zamanı da yoktur. Karanlık sezgi, en açık biçimiyle ikinci kıtada dile getirilir: "hızım kesilmişti, zaten her seferinde kesilirdi." Uzaklarda bir şeyi düşününce kesilirdi ve kesildiğinde zaten *uzaklığı* düşünüyor olurdum. "Zamanın oynak terazisinde" bir beyhudeliğe doğru kayardı ömrüm. Tekrara düşerdi, "sonsuz bir gidiş gelişte".

Şiir kendini iyi tanıyor, belki biraz fazla iyi tanıyordur bu noktada: bir "olumsuzluk ustasıdır". Coşkusu kısılmış, sadece bazı vazgeçilmezler üzerinde odaklanmıştır. Bunlar da kendi cihazının amblematik terimleridir: çiçekler, sular ve bir de "Garcia Lorca"dan sonra ilk kez burada kendi adıyla yer alan "halk". Ama bu halk da azalmış bir coşkunluğun konusudur artık. Öznenin kişisel deneyimleriyle bağı cılızlaşmıştır: "*anısız* bir geceyi" öznenin kendisi bile değil, ancak "ceketi" üstlenebilmektedir. Eski *eth(n)os* ("töre"nin, acının, suçun ve suçluluğun bağlanma noktası) *Her Pazartesi*'de çoktan aşılmış gibiydi – sonradan bulunan yenisi de burada mı faydasızlaşmaktadır? *Divan*'ın mesiyanik projesini hatırlatan tek cümle var: "bir türkü söylüyordum eskiyen taşlar üzerine." Sonra, beşinci kıtada, her şey yavaşça ama bir anda değişiverir:

birden nasıl duydumsa duydum
denizin engin kelepçesini
güney-batıdan esen bir rüzgâra uydum
çarparak kendi sesini topraklara, ağaçlara
denizi ve bahçe lokantalarını
sığınılmaz yaparak
şaşmaz bir doğrulukla evleri evler yapan
indim kalesinden
evimde gazeteler okudum

imdi ey beni sargılayan tekne
dilimi dil yapan hançer
sulayıp eskittiğin tarlayı göster
yakıp söndürdüğün lâmbayı göster
içinde yaşayıp düşündüğün odayı göster
bir damarım boşalıyor
biri doluyor
bir bardaktan bir bardağa soğuk bir süt aktarır gibi

Sanki aynı şeyler bir kez daha, ama başına artı işareti konmuş olarak söyleniyor. Yukarda "birden bileklerimde duydum" diyordu: aynı anda durdurulma (sonlanma) korkusu *ve* durdurulma (güvenlik) isteği: Fuzuli'nin kıskaç geleneği. "Birden *nasıl duydumsa* duydum" cümlesiyse açıklanmaz bir yeni enerji aşılanmasının ifadesidir: Uyar'ın hayran olduğu şairlerin (ve kendisinin) "açıklanmaz" gelişleri burada minyatür ölçekte bir kere daha sahnelenir. Kıtanın devamındaki "güney-batıdan esen bir rüzgâra uydum" cümlesiniyse İsmet Özel'in belki aslından da daha alımlı tercümesinden dinleyelim: "Var mıdır nalçaları sevincin / Gün tene değince kanatları uzar mı / Derin bir secde gibi rüzgâra aşılanmak / Dostları düşünmenin çarpıntısından mı." Uyar'da şiirin muhatabı "dostlar" kadar dolaysız ve somut değil galiba; ama daha geniş bir *habitus*'a "çarparak / değerek" ve oralardan beslenerek hedefine şaşmaz bir doğrulukla yönelir. Belki ilk kez, *her şeyin kendine denk* olduğu bir bütünlenme tasavvuru açılır burada.[17] Üstlenilen yeni enerji, "evi ev" ve "dili dil yapmaya" yetiyor gibidir. Kararsızlık, duraklama, el titremesi bitmiş, daha önce kısır tekrarı anlatan sarkaç hareketi ("gidip gelme") şimdi yönlenmişliğin, akış ve canlılığın ritmine dönüşmüştür: "bir damarım boşalıyor / biri doluyor // bir bardaktan bir bardağa *soğuk* bir süt aktarır gibi."

"Bende doğa yoktur" gibi bir şey söylemişti Uyar, o yıkıcı alegorik niyeti de ele verdiği bir söyleşide. Ama *Toplandılar*'ın ilk yarısındaki şiirlerde, tuhaf, parçalı, elektrikli, bazen türbülans halinde bir doğa da belirir. "Kazı" başlıklı şiir, tıpkı "Denize Önsöz"ün sonunda olduğu gibi, bir bocalamanın, bir kararsızlığın dindirilmesiyle hedefine ulaşır.

eskide bir gün, şurdan buradan konuştuklarımızı hatırlıyorum
güneşten ve dönencelerden ve kıyılara giden kimselerden
yaz olsa neyse. kar soluk bir gülüşün kefenini yırtıyor
ve durgun bir suya dönüşmüş bir akşam beni kıskandırıyor

---

17. Yekta öykülerinde bir bütünlenme *isteği* ve çoğu zaman da bütünlenme *yanılsaması* vardı; sonra, *Tütünler Islak*'tan "Yenilgi Günlüğü"ne kadar, bu yanılsamadan sıyrılma ve her türlü denkliği erteleme egzersizlerinde yoğunlaşıldı. Erteleme *Her Pazartesi*'nin sonunda başlayan mesiyanik evrede de başka bir şekilde devam etti. Böyle bir özdeşlik tasavvurunun sürdürülebilir olup olmadığını göreceğiz.

eskimekten yassılmış bir tepenin hüznüyle hüzünleniyorum
ki ellerimiz bu sırada hayatı ve ölümü andırıyor
suyun akışı, kıyının ve sevincimin akışı nereye varıyor

şimdi üstümüzden geçip ötelere giden bu kuşların adı ne
sonra kuşların ve her şeyin ve aşkın adını kim veriyor
kimdir nerdedir var mıdır bütün bunların usta yazıcısı
biliyor musun gitgide yaralanıyoruz şurdan buradan
biliyor musun şimdi eskide, çok eskide o dinlence yüzüyle
dedemin en büyük haminnesi, ağır ağır saçlarını tarıyor.

Manzara türbülans halindedir. Soluk bir kış güneşi parıldar önce, umudun en kısık imgesi; sonra bunun yerini kışla yaz arasında fark gözetmeyen bir akşam durgunluğu alır. Her şeyin anlamının bir anda tersine dönebileceği, hayatın ölüm ve ölümün hayat olduğunun anlaşılabileceği bir *karar* ânında durakalmış gibidir özne, önünden geçip giden çırpıntılı ve muğlak akışa bakarak, sorarak: Kim çağırıyor maviyi, kimdir, var mıdır böyle bir usta adlandırıcı? Şiir ancak bu noktada başlığının anlamını salar: Eskide, çok eskide bir yerde, tanınmayan kız kardeşlerin imgelerinin de beklediği yerde, sonradan çeşitli unutuş, boşluk ve şüphe katmanlarıyla üstü örtülmüş bir halde, o en eski olan hâlâ "ağır ağır saçlarını taramaktadır." Yüzü bize dönüktür; bizim şimdi alabileceğimiz kararın *şifresi* çoktan o yüzde yazılmıştır. Yitirilmiş olanın kendisinin değil de izinin, biçiminin ya da fikrinin geri alınmasıdır arkeoloji. – Şiirin kendi içsel restorasyon hamlesini de görüyoruz burada: Uyar "Kazı"yı yazarken on yıl ve iki kitap önceki dizeleri unutmuş olamaz: "Saçlarını taradı, güneşe baktı / Kendi sürecini yaşayan bir bakla." Oradaki negatif aldırışsızlık burada güvene, kendinden emin olanın etkilenmezliğine dönüşüyor.

Ama bu güven *Divan*'daki gibi neşeli, cilveli bir rahatlık değildir artık. Sabırlı, kayıtsız ve yavaş hareketleriyle "haminnenin" oluşturduğu etkilenmezlik imgesinin ardında daha kaygılı bir bekleyişi de sezeriz, sadece "suyun, kıyının ve sevincin akışıyla" bile olsa. Durum ciddidir; mesiyanik istek, dolaysız eylem çağrısı, kendini edebi egzersizler içinde saklayıp / göstermekle yetinemeyecek gibidir. Uyar'ın amblemlerinden "kalma" motifi de payını alır bu acil durum çağrısından. Şiirin başlığı "Kalmak İçin Bir Yazı":

epeski bir yorum: atlar ve kediler ve serçeler ve kuytularda uyuklayan
 köpekler ve yıllarla
acının ve sevincin üçüz kardeşi olan kendisi her sokakta bir selâm
 olarak alınmaktadır
ve deniz diplerinin yeşil basıncıdır ve bazı bulutların doğudan kuzeye
 yoğunlaşmasıdır

epeski bir yorum: sıcak bir eylül değişmesidir bir eşkıya yatağının
 en uzun günleri
aşkın öbür adı artık kentlerde kaybedilmiş bir savaşın tarihi olarak
 anlatılmaktadır
ve eski ceketlerin utancı oymalı askılara parlak tüylü şapkalarla
 birlikte asılmayınca

epeski bir yorum: kan, kusar güneşin öfkesini, hatırlar onu otlarla
 bakımsız kıyılarla
çünkü şöyle böyle de olsa bir elin ince boyunlu bir sürahiyi
 doldurduğu hatırlanmaktadır
ben ne diyorum: çaylar, dereler böyle sakin ve kararlıyken ovada,
 koruyorsa yatağını
günün biçtiği kefen uyuyorsa uysal gecenin kurumuş ve hüzün dolu
 bedenine
şuramda bir sancı, şuramda, atların kişnemesi gibi asî gece
 karanlığında
kalayım kalayım diyorum olmuyor
ben gidiyorum.

Uyar'ın bu atılım ve onarım döneminin başlıca motifleri sırayla geçer önümüzden. Kurtuluşun bütün özne-nesneleri, kendi hallerindeki hayvanlar ve bu açıdan onlardan çok farklı olmayan, kendileri de birer "şey" olan zamanlar, hepsi, "her sokakta bir selam olarak alınan" demek ki *beklenen* bir "kendiliğin" peşinden yürümektedirler. O kendilik hem acı ve sevinçle özdeştir, bu karşıtların üçüzüdür, hem de onlardan biraz farklı, biraz fazla olmalıdır. Bu yürüyüş doğadaki bazı ısrarlı anlarda kendi duyusal karşılığını da bulur; yeşildir, basınçtır, yoğunlaşmadır, bir "eylül değişmesi"dir: yeşile geçiştir. Ama bu geçiş bir *kaybın* üzerinden gerçekleşir: Başta aşk olmak üzere her şeyin gizli ikinci adı olan "kendisi", *merkezdeki* savaşı çoktan yitirmiştir. Eşitsizliğin, dışlanmanın Uyar'daki işareti olan utanca da

("kendisi konmuş kırda gölgesi çağrılmış") burada yer açılır. Ama kaybın ve unutuşun da gerisinde, unutulmaya razı olmayan bir değer, bir "incelik" duruyordur ve bu hatırlama da bir direncin, şiddetli bir atılımın ("kan, kusar güneşin öfkesini") kaynağıdır. Atılım, sözdizimini ve ritmi de belirler. Duraksız dizeler, bütün bir enerjiyi sonuna kadar kullanıp daha da fazlasını yapmak istercesine uzamaktadır. Özne, nesne ve fiil arasındaki ayrım önemsizleşir, çünkü cümlenin bütünü bir fiile, bir akışa, bir *hıza* dönüşmüştür. Havadayken kendi yakıtını tazeleyen bir uçak etkisi yaratan o "ben ne diyorum" cümleciğinin işlevi de budur: durdurur ve başlatır; daha da büyük bir hızla ileriye fırlatmak üzere durdurur. Uyar'ın şiirinin başlatıcı zembereği olan o kuşyeminin ses ve ritim düzeyindeki eşdeğerlerinden biridir bu küçük ve geçici tıkanma. Nitekim hemen ardından daha "cisimsel" ve semantik bir eşdeğer de belirir: "şuramda bir sancı, şuramda." Belli bir noktada basınç oluşturan bir düğümlenme ve katılaşma hissidir sancı: şiiri şiirin dışına, sanatın dışına çıkmaya zorluyordur. Başlığın görevi de yine sonda belli olur: Uyar'ın amblematik sözcüğünün buraya kadar saptadığımız anlamlarına (kalakalmak, geleceğe kalmak) bir üçüncüsü de eklenmektedir: kalmak şimdi ancak kalmamakla, *gitmekle* mümkün olacak gibidir.

Divan'daki neşeli, oyunlu rahatlığı *Toplandılar*'da bulamayız. Coşku artmış ama yanı başında "artık ne pahasına olursa olsun" diyen bir gözükaralık da belirmiş, "yeşilin" içine bir tehlikeyi haber veren bir soğuk esinti sızmıştır. İki kitap arasındaki bir başka önemli fark da çağrının adresinde ortaya çıkar: Umut bağlanan, gelen, gelmesi gereken varlığa dolaysızca "sen" diye seslenilmek yerine, "o" zamiriyle işaret edilmektedir artık. Aynı izleğin ve aynı yapının versiyonları olarak yazıldıklarını belli eden iki şiir öne çıkıyor bu noktada: "Güverteden Biri" ile "Şehirden Biri". İkisi de "Kalmak İçin Bir Yazı"nın ritmik özelliklerini sürdürür. "Güverteden"in ilk üç kıtası:

Suyu bir araç diye kullanan gemiye yaklaşık olarak otuzbin kişi bindi
Ormanlar bölgesinden onbin, yağışlı topraklardan sekiz ve tuz
    göllerinden onbeşbindi
Dolunay, salkımsöğüt, elverişli rüzgâr, şişe mantarı, yoğun uykusunda
    şehir, deniz ve gemi

Herkes tanık, işte bir daha söylüyorum, gördüm usul ve karanlık,
yemin bile ederim
O da bindi.

Ne kadar sürer bir kurdun özgürlük rüyası, pençeleri yabancı güvertede
aşınırsa şimdi
Hele gemi zâbitleri ve tayfalar, kokulu büyük sigaralarını gülüşerek
birbirlerinden yakıyorlarsa
Ne kadar sürebilir ölümün en son düşünülmesi gereken bir kurtuluş
olduğu
Bazıları susmayı aldılar, kimileri "evet" demeyi, avunup yansılamayı,
herkes bir silâh
O da bir silâh edindi.

Ey bir yelkende kurutulmuş güneş anısının giderilmez akşamsızlığı
Elimden en son alacağın işte bu, soyuma yaraşan doğurgan
coşkunluktur
Karanlık kendi kuytularına ve yaz, baygın dalgınlığına çağırsa bile
özlemli ellerimi
Otuzbin kişinin yarısını ve zâbitanın ve tayfaların tümünü ergeç
yenerim
O yendi.

Eşlikçi şiir bence bu kadar başarılı değildir, motifler daha dağınıktır, şairin "o da yaptı" nakaratını bir kez daha kullanma isteğine hizmet etmekle kalmış gibidir. Sadece üçüncü kıtada, "Büyük Saat"in sarhoşluğuyla mesiyanik tarih duygusunun bir araya geldiği görülebilir:

Denize bakıyorum, başımız dönüyor her şeyden, imkândan ve
kullanılmamış sınırsızlıktan
Atıyorum sinema biletlerini, matinenin de suarenin de ve satın
aldığım bütün çiçekleri
Uzun uzun soluduğum bu akşam bir başkasının eskiden yaşadığı
bir akşamı andırıyor
Sevmenin, umudun, mutluluğun bir ağustos perşembesi gibi olduğu
köşebaşlarında
diyorum
O da derdi.

"O"nun kim olduğu sorusu da yersizleşmiş gibidir; adlandırılamayan çünkü adlandırılmaması gerekenin işaretidir sadece. Ne olma-

dığı söylenebilir: Bir çokluk değildir; halkın kendisi, şimdi ve buradaki somut varoluşu değildir; olsa olsa, onun "özünü" kendinde toplayan, potansiyelini temsil eden biri olduğu söylenebilir, ama bu da sallantılı bir varsayımdır, çünkü "o" fazlasıyla tikeldir, "biri"dir, herhangi biri. Tikel-genel veya parça-bütün ilişkisi, *Tütünler Islak*'ın eksiltili mecazlarında olduğu gibi burada da zayıflar. Şiirin kendi çağırdığı çokluğa ("otuzbin") karşı tavrı da muğlaktır: Önce bir mesiyanik envantere konu olduktan sonra tam tersine yenilmesi gereken bir engel olarak tanımlanır. Üstelik bu yenme çabasının kefili de "o"dur; o yendiği içindir ki şiirin "ben"i de aşabilecektir onları. Mesiyanik yönelişin yapımına katılan özneler (o, ben, herkes) arasında bir gerilim belirmiştir.

İki şiirin de son kıtası, tarihten güç alan bir mesiyanizmin kendisinin de *güncellik ve sıradanlık içinde* tarihe gömülebildiğini anlatır: "Şimdi bir geminin kıç kasarasında biliyorum / O, bir yolcuya bir savaşı anlatıyordur / Kanın bir cephe olarak kullanıldığı / Ve ölümün bir silâh olarak" ("Güverteden Biri"); "Şimdi bir köşede bir bakkalda biliyorum / O, bir kadına bir savaşı anlatıyordur / Hüznün bir cephe olarak kullanıldığı / Ve yoksulluğun bir silâh olarak" ("Şehirden Biri"). "O", çokluktan birileriyle tekrar ilişkiye geçmiş, hatta şiirin kendi "gerçek zamanı" içinde ilk kez ilişkiye geçmiştir; bir yolcuyla, bir kadınla yüz yüzedir ve onlara bir savaşı anlatmaktadır. Hangi savaş? Cevabı "Kalmak İçin Bir Yazı"da verilmişti: "aşkın öbür adı artık kentlerde kaybedilmiş bir savaşın tarihi olarak anlatılmaktadır." "O", onlardan biriyle ilk kez yüz yüzedir, ama şimdi anlatabildiği kaybedilmiş bir savaştır. O savaş "o"nun kendisiydi, aşkın öbür adı, acının ve sevincin üçüncü adı: kendi tarihini anlatıyordur. Anlatımın gerçekleştiği yerler çekilme ve göçük mekânlarıdır: "köşede" kalmış herhangi bir bakkal, bir geminin "kıç kasarası" – ikincisi, dosdoğru *Tütünler Islak* ve *Her Pazartesi*'nin büzüşme ve çile mekânına gönderir bizi: gemilerin "su kesimi", batık bölgesi.

Kaybedilmiş bir savaşın tarihini anlatmak, bir savaşın kaybedilmiş olduğunu bildirmekten farklı bir şey olabilir. Üstelik, savaşın *kentlerde*, merkezde kaybedilmiş olduğu söylenmekteydi – şiir ve yazıcısı, savaşın başka yerde, mesela "kırlarda" ya da kenarda, şehir-kır ayrımının da berisinde kalan daha tenha, daha düşünsel bir yerde mi süreceğine inanmak istiyordu? Böyle bir inancın, daha çok da bi-

rincisinin kırıntıları, bütün bir kültürel manzaranın değişmiş olduğu 80'li yıllara kadar sürmüş gibidir.[18] Öte yandan *Toplandılar*'ı yayımlandığı tarihte (1974) başından sonuna kadar okuyup bitirme fırsatı bulmuş bir ideal okur da kitabın ortalarında bir yerde bir tür "iklim değişmesinin" gerçekleştiğini düşünmüş olabilir: bir noktaya kadar pek fark etmediği, ama bir noktayı geçtikten sonra da her zaman çoktan gelmekte olduğunu hissetmek zorunda kaldığı bir kararma.

"Büyük Saat"te şiire aşılanan, sonra "Denize Önsöz"de bir kez daha tazelenen enerji, hız, istek, bir noktada sahiden bıçakla kesilmiş gibi geçmişte kalacaktır. Ama "bir bardaktan bir bardağa soğuk süt aktarırken" bile mesiyanik ibrenin oynamaya başladığını gösteren parçalar yok muydu? İki şiir öne çıkıyor bu noktada: "Vaktin Çağrısı" ve "Kavşakta". Ritim ve sözdizimi yönünden yukarda okuduğumuz enerjik şiirleri andıran birincisinden başlayalım:

şimdi burda kar yağıyorsa her yerde yağıyordur ve vakit dardır
su geçirmez çizmeleri de vardır aman vermez yıldırımçekenleri de
ve polisleri, polisten kaçanları ve düzgün cümle yapanları
anayasaya giriş, felsefeye başlangıç ve statik okuyanları
ağaç okşayanları, ekmek dilimlemeyi ve yemeyi sevenleri
–aradabir ateş gibi yakıp geçmeden tarihin kundurası–
mevsim sonu ucuz satışları, indirimli fiyatları ve hiç düşlemeden
bir incir ağacının bütün bir yaz süren denizli rüyasını
doğduğu yerin yitik anısını bulduğunu sanarak
sevenler vardır
dördüncü boyuta göre bile
vakit dardır

18. Şu dizeler, *Kayayı Delen İncir*'in (1982) "Kırlardan Geliyorlar" başlıklı parçasından: "kırlardan geliyorlar ellerinde sümbülteber/elbette kırlardan kırlardan gelecekler/başka türlü nasıl güzelleşir bu akşamüstleri/söyleyin nasıl dayanılır dükkânlara depolara/bu katran kokusu başka türlü nasıl geçer." 1980'lerin hemen başında, demek bazı "eski İstanbullular" arasında, göç dalgasına karşı homurdanmanın başladığı bir dönemde yazılmış olan otobiyografik "Vaiz Sokağı" denemesinin sonu da bu bağlamda okunmalı: "Edirnekapı'yı çağsal gereksinmelere uydurmak amacıyla parçaladılar [...] Evler yıkıldı, yenileri yapıldı. İyi de ettiler. Dünyaya her gün birtakım yeni insanlar gelmekte. Yer gerek hepsine. *Dünyanın, sivil yapısı korunacak bir mekân olmadığı anlaşılmalıdır artık.* Tarihsel görünümler, kutsal güzellikler bir sınıfsal aldatmacadır. Dünyaya her yeni gelene bir yer! Her yerde! Edirnekapı'da bile!" (*K.U.*, s. 423). Dünyaya her yeni gelene bir yer. Şiirde bile.

[.......]

yağmura şemsiyesiz çıkanları
bakkal çıraklarını, meyhane komilerini, deniz adamlarını
izinli yürüyüşleri, sağlıksız grevleri ve aynen lokavtları
doğduğu yerin yitik anısını bulduğunu sanarak
sevenler vardır
vakit dardır

her şeyin acısı birden gelişir ve hız verir kanına
çiçeğin susuzluktan kuruması, kedinin açlığı ve eylül ortası
bir yanlışlık, bir kırgınlık, bir izin akşamının ilk karası
sıkılgan ölümün kuluçkadaki kuşunun çatlamayan ilk yumurtası
işte akreple yelkovanın, örümcekle sineğin saat onikideki arası
ancak coşkunluğa vakit vardır

ey onun adsız bir ot olarak yüzyıllardır sürgün veren sabrı
durumunun dağlara bir akşam olarak vuran gölgesi
ey usta berberlerin bileyli usturası, lâğımcılar kazması
ey bileycilerin en hüzünlüsü, kıvılcımlar ustası
ey en tıraşlı mücellit kalfası
bir fakülte rozetinde gülümseyen kırmızı, uslu kırmızı
gülüşünüz bir mağaranın karanlık tarihini aşıyor artık
bir şehrin güneyi ve batısı vardır
vakit dardır

bizim tasalarımızın eskidir tarihçesi
sonunda umutlanmak, başında gül bahçesi
bir bayrama su veriyor bir gümüş çeşme
çünkü dünyada artık
vakit dardır

Şiirin mantığı ilk kıtada özetlenmiştir: Şunları, şunları, şunları "doğduğu yerin yitik anısını bulduğunu sanarak sevenler vardır", oysa "vakit dardır" – bütün bunları yanınızda götüremezsiniz; Benjamin'in belirttiği gibi, her saniye Mesih'in tekrar tarihe girebileceği dar kapı olabilir, ama bu kapı sahiden dardır, anlıktır, imdat frenini çekmek için çok az vakit vardır.[19] Burada Benjamin'in de üzerinde durmaya vakit bulamadığı bir çelişki beliriyor. Mesiyanik niyet,

19. Bu fikir Matta İncilinden (7:13) kaynaklanır: "Dar kapıdan girin... çünkü hayata götüren kapı dar ve yol sıkışıktır ve onu bulanlar azdır."

tıpkı Uyar'ın şiirindeki gibi, her şeyin "bir bir" sayılmasını, çağrılmasını içerir. Bu polisler ve onlardan kaçanlar, bu adsız ot ve o adsız şehir, bu anayasaya giriş dersi, bu fakülte rozetinin uslu kırmızısı, bu mücellit çırağı ve bu kıvılcım ustası, bu mevsim sonu indirim günü, doğduğumuz yerin bu yitik anısı – tek ortak noktaları kurtarılmayı beklemek olan bütün bu çeşitlilik, kıyamet gününde o dar kapının önünde toplanmış olacaktır. Oysa kapı sahiden dardır. Belki de "bir incir ağacının bütün bir yaz süren denizli rüyasını hiç düşlememiş" oldukları halde hâlâ "doğdukları yerin yitik anısını" geri almayı umanlar hiç geçemeyeceklerdir o kapıdan. "Akreple yelkovanın, örümcekle sineğin" üst üste geleceği o "saat on iki" noktasında bir gedik belirmiştir; bocalamaya başlamıştır ibre. Son kıta bütün bu varlıkların, bu dağınık tasaların "tarihçesinden" bir şarkı yapmayı dener, kendi ölçeği içinde başarır da: duraklar ve kafiye, sürüp gelmiş bir huzursuzluğu bir "türkünün" ritmi içinde yatıştırmayı kısmen başarır. Ama türkünün coşkunluğuna katılmayı reddeden bir şeyler de yok mudur?

Şiirin bir dizesi kaşların kalkmasına yol açmış olabilir: "sıkılgan ölümün kuluçkadaki kuşunun çatlamayan ilk yumurtası." Sadece muğlak değil, tıpkı "Yenilgi Günlüğü"nün sonundaki "soluğu ağartılan altın damarı" gibi, *ışık geçirmeyen* bir ifadedir bu. Şiirin başka herhangi bir yerinde bu cümlenin bir gönderi noktası bulunmaması da nüfuz edilmezliğini pekiştirir. İç içe geçmiş üç tamlamadan oluşan cümlenin her kelimesi yeni bir anlam ihtimali ekler; ama bu ihtimallerin birikmesi ifadenin opaklığını azaltmayıp artırır. Sıkılgan ölümün (?) kuşunun (?) –ki kuluçkaya yatmıştır (?)– çatlamayan ilk (?) yumurtası: sonraki yumurtalar mı çatlayacaktır; ya da asıl önemli olan şey bu ilk yumurtanın sonuç vermemiş olması mıdır? Ve hep "müjde" fikriyle ilişkilendirmeye alıştığımız kuluçka / yumurta motifinin ölümle eşleşmesi ne demektir? Ölümün sıkılgan olması nedir; mahcup, kendinden utanan bir ölüm mü, yoksa tıkanık, nafile, ölü doğmuş bir ölüm mü? – Bu dize içinde anlamın bir türlü şiirin bütününe bağlanıp istikrar kazanmaması, dizenin şiirde başka işler yapmadığı anlamına gelmiyor. Bir tür kara delik gibi, başka motifleri kendine doğru çekmekte, en azından bunların son kıtanın doğallaştırıcı türküsüne katılmasını zorlaştırmaktadır. Mesela, bir önceki dize: "bir yanlışlık, bir kırgınlık, bir izin akşamının ilk karası."

Eğer "sıkılgan ölüm" cümlesi olmasaydı, Uyar'ın eski kitaplarından çıkıp gelmiş gibi duran bu dize de o "tarihçesi eski tasalardan" biri olarak türkünün akışına katılacak, izne geldiğinde özlediğini bulamayan askerin hayal kırıklığı da sonunda varılmış bir "bayramın" çeşnisine dönüşecekti. Tıpkı o öbür *catachresis* gibi: "durumunun dağlara bir akşam olarak vuran gölgesi."

Bu tür *catachresis*'lerle şiirin bir kavşağa geldiği, anlamın gezinmeye, ibrenin titremeye başladığı anlarda karşılaşıyoruz. Şiir bir tıkanma noktasına varmıştır; devam edebilmek için ya yeni bir enerjiyle yüklenmek ya da bazı güçlerinden vazgeçmek durumundadır; ya yeni bir şeyler söyleyecek ya da eskisi gibi söylemekten vazgeçecektir. (Ve her seferinde bu iki alternatifin de boşa çıkma ihtimali yüksektir. Üstelik, şiirin kendisinde bir boşa çıkma isteği alttan alta hep işlemektedir.) *Arabistan*'da, kitabın ilk basımına alınmayan o "Sakın kapanma, dur, ey şuramda beni boşaltan delik" cümlesi de böyle bir eşik *catachresis*'iydi: Bektaş'ın Yekta'ya dönüşüp kendini bir dilsel, cinsel ve ahlaki "taşkınlığa" kaptırışının ardından, "Büyük Saat"e kadar sürecek olan uzunca bir *askesis* sürecini haber veriyordu. Tıpkı, ama tersinden, "soluğunu ağartırdı bir altın damarının" cümlesinin de bir yenilgi günlüğünün tamamlandığını, artık yeni bir deftere başlanabileceğini, bir büyük saatte toplanılabileceğini sezdirmesi gibi. Şüphesiz, retrospektif bir seziştir bu; şiir hep sonradan haber vermiş olur: olmasaydı, olmayacaktı. Ama bir "kavşakta" olduğunu kaydetmenin araçlarından yoksun da değildir. O şiiri okuyalım:

artık gelince biliyorum, önceleri korkardım
şöyle ufak bir şey, sudan kaçmış ayışığı
otuzbeşbin atlının dağdan gelen yankısı
önceleri açılıp gider sanırdım her şeyi
her şeyi açılıp gider sanırdım, bir kez şiire konmuşsa
menekşeler, bademler, büyük adamlar, kutsal olan ne varsa
şimdi bir çekiç ve bir alan yetiyor çaresizliği anlamaya
örneğin bir eczanede bir koku duyuyorum
tamam.

oysa ben eczaneye bir ilâç için girmiştim
sirozluyum, ya da mitral darlığım var, ülserliyim belki de
niyetim bin yıl direnmektir bu halde bile

romaymış, bizansmış, cumhuriyetmiş, bilmem neymiş, bahane
turuncu bir çiçek açarmış bir yerde akşamüzerleri
eskiden büyük adamlar geçmiş topuz gibiymiş her biri
(o koku)
hangi budala söylüyor artık bu sözleri
el ettim birisine, bir başkasına giymediğim şapkamı çıkarttım
ne dağları tanıdım, ne denizleri ne öteyi beriyi
daha demin uyanmıştım, az önce, baktım
vakit akşam.

"Hangi budala söylüyor artık bu sözleri": başka birçok şeyle birlikte kendi birikiminden de vazgeçiyor şiir. "Önceleri açılıp gider sanırdım her şeyi, bir kez şiire konmuşsa": artık şiirin doğurgan gücüne inanmıyor. Ama zaten hiç sahiden inanmış mıydı diye sormayalım: bu "açılıp gitmeyi", şiirin açılmasını ve şiirle genişlemeyi daha önce iki kez sahnelemiştir, ilki birdenbire ve görünüşte sebepsiz, ikincisi bilerek, *hazırlanarak*. Ama şimdi bu uzun ve tekrarlanmış açılma devasa bir kısaltmaya kurban gitmektedir: "daha demin uyanmıştım, baktım, vakit akşam." Daha başladığı anda çoktan sona ermiş bir açılım. Kasvetin bu kalın çizgileri arasına iki aykırı motif karışır. Biri "bin yıl daha direnme niyeti"dir, ama adı üstünde, sadece bir niyettir bu, "bu halde bile" şerhiyle gücünü çoktan yitirdiği sezdirilen bir temenni. Öteki, "o koku". Özne, "örneğin" girdiği bir eczanede duyar kokuyu ilkin ve "tamam işte" der: bir fikir, bir duygu, bir istek yerli yerine ulaşmış mıdır? Daha önce geçen ve bir yana itilen o çiçeklerin ve "kutsal olan ne varsa"nın kokusu olmamalıdır bu. "*Oysa* ben eczaneye bir ilâç için girmiştim" dediğine göre, ecza kokusu da, sulfatanın kokusu da olmamalıdır. Şu halde ilacın değil de iyileştireceği marazın mı kokusudur? Neyin kokusu olduğu söylenmiyor ama neleri bir an için durdurduğunu, neleri beyhudelik ve "budalalığa" havale ettiğini biliyoruz: akşamüstleri bir yerlerde açan bir turuncu çiçekmiş, menekşeymiş bademlermiş *falan filan*, eskinin topuz gibi sağlam büyük adamlarıymış, romaymış, cumhuriyetmiş *falan filan*. Ne dağları denizleri tanımıştır aslında, ne *öteyi beriyi*. O koku, bütün hepsinin, çiçeğin ve solacağının, ilacın ve hastalığının, umudun ve söneceğinin, cumhuriyetin ve boşluğunun kokusudur belki de. Son iki kıta, şiirin vardığı kavşağı bir *yalansızlık* noktası olarak tanımlar:

hayrola yunus kâzım, hayrola karlı dağlar
hayrola karlı dağlar, hayrola yunus kâzım
geceniz bereketli olsun, gününüz sağlam
ben geldim gittim işe yaramayan şeyler topladım
kancalı iğne, balık oltası, tabanca, bomba filân
dağ gölgesi, köşebaşı, odun ve duman
bu arada başağı tanrı bildim, mühürümle onayladım
ağaçlara ve otlara çocuklar gibi baktım
kurda kozaya öyle, kalem kâğıda öyle
derken bir ihanet gibi vurdu gözüme her şey
anlatamam.

ilâç milaç bok püsür
şuramda bir şeyler var
sahiden bir şeyler var
haykırmadan anlatamam.

Geçmişte yapabildiklerini bir kere daha sıralamıştır şiir, özellikle o "başağı tanrı bildim, mühürümle onayladım" dizesiyle.[20] Ama şimdi bütün hepsi "bir ihanet gibi" görünmeye başlamıştır, bir sadakatin unutulması ya da ihlali. Şiirin kendisi bir yalana dönüşmek üzeredir. Son kıta ilk bakışta "Kalmak İçin Bir Yazı"nın bitişini andırır ("şuramda bir sancı, /.../ kalayım diyorum olmuyor / ben gidiyorum"). Ama aynı düşüncenin başına bir eksi işareti gelmiştir burada: Kabına sığmaz bir beklentinin değil, umudun son kırıntılarını da tüketmek üzere olan bir gözükaralığın ifadesidir. Sürekli tazelenmeye, dürtüklenmeye muhtaç bir umut da giderek bir kandırmaca haline gelir. Bu dar vakitte, bu dar kapının önünde "ancak coşkunluğa vakit varsa" eğer, o zaman ona da pek vakit kalmamış demektir. Feda edilmesi gereken, belki de umudun, artık yersizleşmiş bir coşkunun kendisidir.

20. Gönderinin özgül bağlantı noktaları, *Arz-ı Hal*, *Arabistan* ve *Her Pazartesi*'den bazı dizelerdir. Sırasıyla: "Ve Allahı arardım serçe yuvalarında"; "Saat üçte hepimizde gizli Tanrıyı / Bulup çıkaracak meydana"; "Ey bilmediğim bir yerde başaklanan buğday / Sana yaraşıyorum." Son iki dize 3-5 yıl sonra yine İsmet Özel'de abartılı yankısını bulacaktır: "Ey taşan suların imkânı / Ey taşan suların bekâreti / Sana / Yaraşıyorum."

V

"Sonsuz Eksi Bir"

MEHDİ'NİN gelmeyi ısrarla reddettiği bir zamanda umudun özneleri ne yapabilirler? Benjamin mesiyanik beklentinin belki de en garantisiz şey olduğunu biliyordu: "Mesih sadece kurtarıcı olarak gelmez; aynı zamanda Deccal'i yenen olarak da gelir. Geçmişe duyulan umudun kıvılcımını körükleyebilecek tek tarihçi de, düşman galip geldiği takdirde *ölülerin bile* ondan korunamayacağına sıkıca inanmış olandır. Ve düşmanın galipliği de bugüne kadar hiç sona ermemiş, dur durak bilmemiştir."[1] "Düşmanın" galibiyeti ezelden beri sürdüğüne göre, kronolojik zaman zaten onun egemenlik alanıdır. "Bizim" zaferimiz ancak Mesih'in bir "imdat freniyle" tarihe girerek kronolojik zamanı durdurduğu bir diyalektik sıçrama ânında mümkün olabilir. Şu halde, "ölüler bile ondan kurtulamaz" uyarısına rağmen pek değişen bir şey olmamalıdır: tıpkı geçmişte olduğu gibi şu "kara şimdi"de bile devrimin közü çıtırdamaya, zaman zaman harlanmaya devam edecektir. Mesiyanik duyarlık, bir noktada, tam da Benjamin'in eleştirdiği şeyi yapmaktan, kendi kendini doğallaştırmaktan kaçınamıyor gibidir.

Umudun kendi kendisinden başka kefili kalmadığında bekleyiş de rutinleşme eğilimine girer. Etkinliğin değil, edilginliğin erdemleri hâkim olmaya; devrimci öznenin *kurucu* gücüne bağlanmış umudun yerini, onun sabrına, kurnazlığına, esnekliğine, kısaca *direncine* duyulan saygı almaya başlar. Böyle bir sönümlenme, 60'lı yılların ortalarından itibaren gittikçe sabırsızlaşan bir Mesiyanik bekleyişe adanmış bir şiiri zor durumda bırakacaktır. Uyar'ın 12 Mart

1. Walter Benjamin, *Selected Writings* IV, s. 391.

1971 darbesinden sonraki bazı şiirlerinde bir yas ve sızlanma tonunun belirdiğini ve aynı zamanda umudun da rutinleşmeye başladığını görebiliriz. "Yaz Yadırgaması" gibi şiirlerde bir gerilim kaybını hissetmemek imkânsızdır:

sanıyorum bu gelen hüzünlü bir yaz olacak
öyle ki bütün akşamları hüzünlü
dutları ve karpuzları kavruk
sevgilim, dutları ve karpuzları kavruk
güneyden gelen adamların bile terlediği

ellerimin solgunluğundan anlıyorum bunu
ve zayıflığından bir bakıma
örneğin bankalar karşısında ilgisiz
silâh önünde durgun
ateş tutsa irkilmiyor buna karşın
aldığı her yaprak bozarıyor parmaklarında
sana dokunduğundaki soğukluk da bundan
yankılanan sesleri bile duyulmuyor
deniz bir kavganın anısı ve geleceği olarak
gitgide mavileşiyor damarlarında
sevgilim işte öyle bozarıyor, al sana

[......]

ne var ki artık çok iyi anlıyorum
şimdilik aslolan mutsuzluktur
şimdilik ve daha birkaç zaman
birtakım adamların geleceği zamana kadar
ceplerinde tütün ve kavlı çakmak taşıyan

"Bir kavganın geleceği ve anısı olarak deniz": Mesiyanik duyuşun iki ucu birbirinden kopmuş, aralarına "şimdilik aslolan mutsuzluk" girmiştir. Geçmiş ve gelecek, birbirini şimdi'nin anlık açıklığı içinde ateşleyen iki kutup değildir artık. Gerilim kaybı, o "ne var ki artık çok iyi anlıyorum" cümlesinin fazla anlayışlı, fazla mantıklı edasında açığa çıkar. Başından beri Uyar'ın şiirinin kendi kendini tanımlama çabasının araçları olmuş "solgunluk" ve "durgunluk" motifleri de bu gerilim düşüşünden etkilenir. *Tütünler Islak*'ta, *Her Pazartesi*'de, aktif bir çilenin, bir biriktirmenin, alttan alta işleyen bir hırsın göstergesiydi durgunluk; burada dümdüz, elektriksiz bir nite-

lik almıştır. Sondaki "geliş" motifi de böyle: ne *Divan*'daki şen bekleyişten ne de *Toplandılar*'ın ilk kısmındaki gözükara çağrıdan bir iz taşır. "Deniz" Uyar'da gelenekse eğer, artık şiiri hiçbir atılıma, hiçbir "yeniden icada" kışkırtamıyordur.

12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980: bu iki darbenin de şiddetine maruz kalmış olanlar, hem güncel hem de uzun vadeli sonuçları açısından, ilkinin sonrakiyle kıyaslanamayacak kadar yüzeysel ve hafif geçtiğini bilecekler. 1971 öncesinde biriken umutlar, kısa bir aralıktan sonra, "mücadelenin" daha da kitleselleşeceği bir siyasal sahneye aynen devredilir 1970'lerde. Ama Uyar'ın şiirinde keskin bir dönemeçtir 12 Mart. *Sonuçlar görünürdeki siyasal sebepten daha ağır, daha yüklü gibidir.* Mesele sadece şenliğin yerini koyu kederin alması da değil: keder zaten en tanıdık yüzüdür bu şiirin ("bizim tasalarımızın eskidir tarihçesi" demiyor muydu "Vaktin Çağrısı"nda). Üstelik kederin yanında bir direnç ve isyan tonu da sürüp gidecektir ve bu iki duygunun çeşitli bileşimlerinin dönemin bütün sol şiirinde "karanlık bahar" türünden bir imge kalıbı içinde ortaya çıktığı görülür. Üstelik çoğu da bir yas fırsatını öteden beri beklermiş gibi hazırlıklıdır. Uyar'ın da bir hazırlığı vardı ama bu bir keder hazırlığı değil, kederin içinde "coşku" hazırlığıydı. "Acım sessiz ve eksik bir güneş batmasıdır, ölsün!" gibi bir jestten sonra, "Acının Tarihi" ve aynı şeyin "Coğrafyası" gibi şiir başlıklarına razı olması nasıl açıklanabilir? Bu noktadan sonra artık geri dönüş olmadığını bilemeyecek adam mıydı?

"Adamla" ilgili birkaç tahmin yürütülebilir. Devrim fikrine epeyce geç gelmiş ve örgütlü "geleneklerin" içinden de değil, şiirin içinden gelmişti: örgütlerin kurnazlığından, uyum yeteneğinden yoksundu. Gecikme, sonradan daha sert bir düş kırıklığına dönüşebilecek bir safdilliğin de kaynağı olabilir.[2] Bunun yanında, melankolik

2. Murat Belge, Tûba Çandar'la uzun bir söyleşide bir anısını aktarır: "Turgut da ilginçtir bak! Şimdi Mehmet Sönmez benim İşçi Partisi'nden arkadaşımdı ve 12 Mart'tan sonra THKP-C'de doğrudan ilişki içinde olduğum kişi oydu. Mehmet'le konuşuyorduk; örgüttü, hücreydi, yeraltı direnişiydi falan... 'Bunun mesela bir şiiri olsa, elden ele dolaştırsak' dedik. Ben Turgut'la randevulaştım ve ona bunu söyleyecek oldum. 'Örgüt nerede?' diye yapıştı yakama. Ben de 'Madem gizli bir iş yapıyorum, bunu ona buna söyleyemem' diye düşündüm. Konuşmayınca ben, bizimki fena halde sinirlendi, 'Örgütü benden nasıl gizlersin!' diye... Bir ara

bir mizacın kötü bir deneyimden daha çok etkilendiğini, yıkımı abartmaya yatkın olduğunu da düşünebiliriz. Ama bu varsayım şiirden çok adamı açıklamaya yarar. Üstelik, bir noktadan itibaren, o adam kendi şiirinin çocuğudur: "solipsizm evresi" dediğimiz çile döneminin bir görevi, şiiri şairin ampirik varlığından çözerek şiirin gereklerine uygun bir adam yaratmaktır. Bu "yeniden doğmuş" adamın işini dönemin başka sol şiirlerinden farklılaştıran özellik, *şiirsel serüveninin zorunlu bir evresi olarak* kendi içinden türetip üstleneceği mesiyanizmdi – engelle karşılaştığında ya fazla dirençli, fazla kurnaz çıkıp kendi vaadini sahteleştirme ya da bir anda sona erme seçenekleriyle sınırlı olan dayanıksız bir tasarı. Uyar'ın (şiirin yarattığı Uyar'ın) sürekli ertelemelerinin belki asıl anlamı da burada ortaya çıkar: geciktiği için erteliyordu, varacağı yerden ürktüğü için de erteliyordu. *Toplandılar*'ın "coşkulu" kısmında yer alan "Sözcük" şiiri önemlidir bu açıdan:

hiç duymamıştı o sözcüğü, motorlara kum yüklerken söylermiş işçiler
freni patlayınca bir ağır kamyonun, şoförün ağzında cıgara gibi
   dumanlı
ilkin vaftizci yahya, sonra yahyanın kendisi sonra spartaküs roma'ya
   doğru
sonra incelmiş, hazırlanmış, keskinleşmiş gelmiş bir dövüşçünün
   ağzında

şimdi denir ki, dumanlar eskitilmiş, suları kötüye kullanmış yemişçiler
şeftren amcasına sövmüş, partizanın biri yılmış artık dövülmekten
herkesi bir bir ele vermiş sonra su kalmış boğazında dili tutulmuş
ölmüş. o söylemiş sonunda en doğrusunu, belki kanlı bir aşk niyetine

[......]

hiç duymamıştı. duymamış oldu gene de. eskimesin
diri kalsın ateş gibi yakıp geçen arkası
artık tohum, döller kendiliğinden

---

gitti, tabancasıyla geldi. 'Bu benim beylik tabancamdır' dedi, 'banka falan da soyacaksanız, ne idüğü belirsiz adamlarla bunu yapacağınıza benimle yapın. Nasılsa kimse benden şüphelenmez.' Aldık mı başımıza belayı." Murat Belge ve Tûba Çandar, *Bir Hayat*, Doğan Kitap, 2007, s. 116-7. Bu anekdot, "kalayım kalayım diyorum olmuyor" ânına denk düşüyor herhalde.

saatler sabahı çalar bazı kentlerde
bir baltanın parıltısı karışır suyun sesine
ve hüznü kine dönüştürür elleri ustalıkla
yepyeni bir dirim hızında
birisi onu haykırır durmadan

O "sözcük" Uyar'ın yazabileceği büyük şiirin bütün özelliklerini taşımaktadır. Hem yepyenidir, daha önce işitilmemiştir; hem de en eski ve en dayanıklı mesajdır (tıpkı "Kazı"daki "haminne" gibi). Tarihin büyük anlarında hep o telaffuz edilmiş, kahraman da isimsiz işçi de onu söylemiştir. Başkaldıranın, kurtuluşa doğru koşanın haykırdığı da odur, kendi ölümüne doğru gidenin mırıldandığı da. Üstelik "en doğru" ifadesini de yılmış, yenilmiş, ihanet etmiş olanın, demek *kurtarılmaya* en muhtaç olanın söylediklerinde bulur. Ama ağızdan ağza dolaşırken bile tam olarak hiçbirine ait değildir. Ve ne olduğu da söylenmez, söylenmeyecektir, çünkü "eskimesin, diri kalsın ateşi, yepyeni bir dirim *hızında* biri haykırsın onu hep". Belli bir anla ve belli bir özneyle sınırlanmaması gereken potansiyeldir o sözcük. Ona hep biraz daha yaklaşmaya çabalar, ama tam özdeşleşmekten de geri durur.

Mesiyanik duyuşla, kurtuluşun sonsuzluğunu açık tutma tasasıyla ilişkilidir bu erteleme. Ama kaygı da kendini burada belli eder: Eskimesin diye bir dilek varsa eğer, eskiyebileceğine dair bir tedirginlik de var demektir. Kaygının dolaysız içeriği siyasaldır; şiirin bağlandığı kurtuluş projesi boşa çıkmaktadır. Bunun yanında, şiirin kendisinin de *şiir olarak* boşa çıkmış olabileceğine ilişkin bir seziş de belirmeye başlamıştır. "Şimdi hayatın biraz dışında bir yerde, o bir yolcuya bir savaşı anlatıyordur" gibi bir şiirsel sahne ancak bir kere kurulabilir, yoksa yavanlaşır. Öte yandan, umut yitimine bağlı bir şiirsel zayıflamanın otomatik bir sonuç değil de bir eğilim olduğunu "Yaz Yadırgaması"ndan bir önceki şiirde ("Yanık Tarlalar'a") görebiliriz:

[......]

Durdum bazı şeyleri söylemek için
Vakit tamdı
Hurda bir otobüsü onarmak
Bir çiçeği sulamak için durdum

Haritalarda ırmakları maviye boyamak
Elimde tuttuğum gümüş
Parıldayan altın karşıda
Bir kahvede bir iskemleye oturdum
Güzeller güzeli bir çarşıda
Vakit biraz akşamdı
Dağlardan birer çığlık gibi geldiler
Üçer beşerdiler, onbeşerdiler
Elleri kalın ve silâha alışkın
Çiçeksiz ve tırnaksız parmaklarıyla
Elleri kalın kalın ve duaya alışkın
–en güzel döneminde aşkın–
Dağlardan geldiler.
Çul çaput ve saç sakal halinde geldiler
Garları, otobüs duraklarını, otelleri
Pazarları, bankaları, caddeleri
Ve zoraki karmaşıklığını gördüler
Kan dökmenin ve ucuza gitmenin

Hatırla beni!
Hep onları bekledim
Ağzımda kullanılmamış bir ses
Elimde bir bıçak
Şehir bir ihanet gibi karşımda
Ah tarlalar tarlalar tarlalar

İki şiir de aynı izleğin, aynı fikrin takipçisidir: bir "gelişin" boşa çıkması. Ama kalite farkını buradaki "hep" sözcüğüyle öbüründeki "şimdilik"in enerji yüklerini karşılaştırmakla bile görebiliriz: bekleyiş, durdurulduğunda, boşa çıktığında da titreşmeye, yankılanmaya devam etmektedir ikincisinde. İki şiir de bir durma noktasında ve o durmayı kayıt altına almak üzere yazılmıştır. Ama ikincisinde, Uyar'ın bazı en iyi işlerinde olduğu gibi, o ana kadar biriktirilmiş motiflerin hemen hepsi sökün eder: "hurdalık" ve onarım; hem herhangi bir çiçek olan hem de bir bütün olarak *çiçekliğin*, çiçek olma halinin kendisi olan "bir çiçek"; elinde gümüş varken altının (henüz) "karşıda" olması ("karşıya geçmek için tam 39 yıl bekledim"); şiirin *Arabistan*'da, "Toprak Çömlek"te üstlendiği bir inceliğin eleştirisi olan bir "kalınlık"; bir "ihanet" ve yanlışlık mekânı olarak şe-

hir; "biraz akşam", bir ruh hali olarak akşam; gelişin, "dağlardan" gelişin kendisi ve bu gelişi boşa çıkaran bir şehir "karmaşıklığı" ki ilk kez *Tütünler Islak*'ın "hiçbir şey artık eski açıklığında değil ki" parantezinde kaydedilmişti. Son bölümde bekleyen de beklenen de hedeflerine ulaşamadan farklı yönlere kayarlar. O "söz(cük)" söyleyenin dilinin ucunda "kullanılmadan" kısılıp kalmıştır. Söyleyen "hatırla beni!" ünlemiyle ortalıktan çekilirken hatırlama edimi de kendi içeriklerinden aşkınlaşmaya başlar: belleğin kendi kendisinden başka dayanağı kalamıyor gibidir – sadece, "ah tarlalar tarlalar tarlalar" dizesindeki o gittikçe zayıflayan ama tam kaybolmayan belirsiz yankılanma.

"Yaz Yadırgaması"nda böyle bir yankılanma yoktur; ama iki şiir de bir hız yitimiyle belirlenmiştir. O durma noktasında, geçmişle gelecek arasındaki karşılıklı kefalet bağı da kopmaktadır. Geleceğe doğru hatırlama ve geçmişe doğru umut işleyemiyordur artık. Gelecek sadece bekleyişin nesnesi olmuştur, geçmiş de sadece hatırlamanın. Ama şiirin de bu kopuşa vereceği bir karşılık olabilir mi? Uyar'da alttan alta hep hissedilen bir *kurban* tasarısı da ("kan") bu noktada daha açık ve kasıtlı bir nitelik edinir. Şiir bazı yüklerinden kurtulmak, bazı kazanımlarını feda etmek zorundadır. Ve "Sunak" şiirinde tam da hatırlama motifini keserek belirir bu düşünce. "ilkin bir kadını kestiler soyup giysilerini / sonra kitapları yaktılar, suları kestiler" dizeleriyle başlayan şiir şöyle devam eder:

oysa ay bir ateş gibi yağıyor
usul usul terliyor bir batık gemi
kan sızıyor bir halkın dinmeyen uğultusundan
ve eskiden bir şehire geldiğimi hatırlıyorum
bir şehire yerleştiğimi hatırlıyorum
rüzgârın eskittiği bir şemsiyeyle
suyun paslandırdığı bir silâhla
herkes gibi bir avuç bedenimle
yarım dirimler yarım ölümler taşıyarak
bir denizin altından
oldukça ağır bir denizin altından
ağzı tıkalı bir sürahi gibi
suyun yüzüne çıktığımı

şimdi artık neyi hatırlasam bir anı oluyor
örneğin bir adamın içkiye düşkünlüğünü
bir kadının sunuluşunu soyularak
kanım mı harlatıyor ben mi üflüyorum
gidip toparlıyorum bir yerlerden başkaldıran gölgemi

[......]

sokaktayım ve herkes alışkın
hatta bekliyor onu durmadan
bir soylunun serinleme alışkanlığıyla
bir ağustos akşamında
durmadan kurban, durmadan sunu
tükenmeyen açlığına düzenin
döğüşmeyi ve kanı hazırlıyor
aşkın son kertesini
onu, durmadan

şimdi ey eski gümüş, batık gemi, diyorum ki
her yerde seni hatırlıyorum durmadan
saat kaç olursa olsun, takvim ne derse desin
açlıkta, bir bıçağın kabzasında ve dağda
durmak istediğimi hatırlıyorum durmadan
itilirken ve dövülürken ve kovalanırken
güneş batarken ve doğarken
bir parmaklığa dayayıp ellerimi
durmak istediğimi hatırlıyorum durmadan

[......]

Güncel bağlamın içinden yavaşça kendi tarihine yönelir şiir. Hemen tanırız onu: bir eski gümüştür, altının bir öncesi[3]; ve bir batık gemidir, bütün eski gemilerin su kesimi. Bir "halkın tam dinmemiş uğultusundan kan sızmaya" devam ederken o da önce kendi yakın geçmişini bir kez daha üstlenir: hâlâ faaldir, "usul usul" terlemektedir. "Ve" ile başlayan satırla birden uzak geçmişe gidilir: *Türkiyem*'in kırından *Arabistan*'ın şehrine gelmiş, taşkınlığı da büzüşmeyi de, zaferi de çileyi de orada yaşamıştır – hep "yarım" bırakılmış deneyim ve biçimlerle. Kıtanın sonunda, solipsizm geçidinin ve onu bu

3. O da çok iyi tanıyordur artık kendini, kendi sözcüklerini. Fazla iyi tanıyor, onulmazca iyi tanıyordur.

geçide girmeye zorlamış etkenlerin bir alegorisini buluruz: Bir denizin altından (Fuzuli'nin denizi diyelim), "oldukça ağır" bir gelenek / gecikmişlik yükünün altından, yavaş yavaş yüze çıkmıştır: "ağzı tıkalı bir sürahi gibi", belki o deniz suyunun bir kısmını, belki de daha saf bir suyu kendi içine alıp kapatmış bir halde, konuşmaksızın, söyleşmeksizin, mesajını sakınarak. İkinci kıtanın sonunda tekrar yakın geçmişini de "toparlamaya" davranır; ama artık bir deneyimin kendisi değil "gölgesidir" o geçmiş, bir anıdır sadece. Şiirin düşünsel yükü, "şimdi artık neyi hatırlasam bir anı oluyor" cümlesinde yoğunlaşır. *Şimdi neyi tutsam kendi gölgesine dönüşüyor, neyi yaşasam biraz önce yaşanmış gibi oluyor* diye de okuyabiliriz bu sözü, herhalde bir yönü budur. Ama cümlede başka bir şey var, kendi kendini çelen bir aşikârlık: hatırlanan her şey zaten tanım gereği bir anı olmayacak mıdır? Görünürdeki totoloji, başka bir yöne işaret ediyor: Şimdi değil ama eskiden bir şeyi hatırladığımda, bu sadece anı olmuyordu, bir umut, bir bekleyiş de oluyordu. Deneyim sorunsallaşmış, çünkü geçmişle geleceğin birbirini tutuşturma imkânları kısıtlanmıştır. Tekrarlanan "durmak istediğimi hatırlıyorum durmadan" dizesinde bu sezgi daha da çapraşık bir nitelik edinir. Başından beri, o tekrarlanan taşkınlıkların, hız sarhoşluklarının içinde bile, aslında hep durmak mı istemiştir? Ve niçin bu isteği çelişik bir nitelemeyle, "durmadan" zarfıyla ifade ediyor? Durma isteğinin de içinde "duramayan" bir şey mi var?

Cevapsız kalan sorular bu kavşakta şiirin elinin titremeye başladığını da gösterir. Görünürdeki izleğinin (kurban düzeni) dışına sapmak zorunda kalıyordur sık sık. Bu izlek şiirin ikinci bölümünde bir dilek olarak ortaya sürülür: "birden akidesi parlayınca fosforun / dünyanın elbette sonu vardır / yani sunak temizlenir kandan / sunmanın önü alınır." Bu işleyiş artık bitmeli, "düzenin tükenmeyen açlığına durmadan kurban, durmadan sunu" verilmesinin "önü alınmalıdır". Ama "önü alınır" deyimi biraz kof kalmıyor mu burada? Bir sorunun bütün sebepleriyle birlikte "temizlenmesini" değil, sadece belirtilerinin giderilmesini ima eder bu bürokratik deyim. Şiirin üçüncü ve dördüncü bölümlerinin pes tonu, belki de bu kofluğun sezilmesiyle ilişkilidir: "dünya bir sunaktır / sonunda kalemlerin bile sunulduğu / işte benim kanım ortada / akmıyor artık // sakinim bütün gece boyunca / başımı değişmeyen düşüme koyunca / lâ-

leler kızıllaşır menekşeler morlaşır / sütçü gelmez kapıya vurmaz / gazeteci de öyle / bilirim / dünyanın sonu vardır." Bu iki bölüm, sanki son dizeye varmak için yazılmıştır. "Dünyanın sonu vardır" – ama hangi dünyanın, tükenmez açlığıyla durmadan kurban isteyen düzenin mi, yoksa "kalemin", yazının, şiirin dünyasının mı? Şiir ikisini de söylemek, ama asıl birincisine karşı ikincisini söylemek istemiş gibidir. Bütün hatırlama ve bekleyişlerden sonra, dümdüz bir ayıklığa varmıştır. Umudun rutinleştiğine, bir avuntuya dönüştüğüne şiirin kendisi işaret eder: O "değişmeyen" hayale başımı yasladığımda yatışıyorum, dışarda ne olup biterse bitsin. Ama kendisi de bazı fedakârlıklar yapması gerektiğini anlamış bir zihnin sakinliğidir bu. Yük atmak zorunda olduğunu kendisinin de hissettiği bir eşiğe varmıştır; amaçlamadığı bir zaaftan kaçınmak için kendisi zayıflayacaktır. Bu noktada ilk kurban, *Her Pazartesi*'den itibaren şiirin retorik cihazının en önemli dişlilerinden biri olan "sonsuz" terimidir[4]: Dünyanın değilse bile şiirin sonu vardır. "Bazilika" parçasında yeni bir çıkarma / eksiltme düşüncesi şekillenir:

herkese yeni bir selâm
ödden kısaltıldı
yanlış bir gündoğusunun
denizden taşıyıp getirdiği daha bu sabah
ceketsiz bir cesetten, göklerin sahibinden
hüzünlü bir umuttan kısaltıldı

bir yıl sonu akşamı sanki
herkese yeni bir selâm
bir bedenle değiştirilen bir son olarak
uzak asyadan bir korku, orta-doğudan bir sanrı
tuzu bolca lûttan kısaltıldı

[......]

kaç yıldır denemez kaç bin yıldır ömrü
suya toprağa durmak ateşe yamanmaktır
elinde bir ölümle dolaşır durur
bir bedenle değiştirilen bir ölümle

4. En tipik örnek: "Büyük kelimelerle söylenir ancak, sonsuz / başkaldırması alexandrinlerin, / ... / Büyük sözlerle söylenir, kişiyi sınırsız / yarımadalara götüren sancak."

bir gün dar bir odada bir gün bir alanda
elinde kalır ölüm
işte ondan kısaltıldı

gemilerle mektuplarla taşındı bizansa
onyedinci yüzyıla
rahatça tazelendi çünkü
çok renkli bir buluttan kısaltıldı

Bütün bu kısaltmaların ürünü yeni bir selamdır: yeni bir şiir vaadiyle çıkılmaktadır herkesin karşısına. Bu yeni ve kısaltılmış şiirin bir atası olmalıdır, kısaltılmamış bir hali. "Sözcük"teki o hiç duyulmamış yine de herkesin ağzında dolaşan şiir olabilir mi bu? Uyar'ın da potansiyel şiiri? Evrensellik ve zaman-aşırılık özellikleriyle onu çağrıştırır. Farklı yer ve çağlara uğramış, mektuplarla taşınmıştır: harflerin dünyasına aittir. Ama Uyar'ın kendi önceki şiirine de, *yazılmış* şiire de benzer. Tıpkı onun gibi zıt öğeler içerir: hem "ceketsiz bir ceset"tir, hem "göklerin sahibi"; hüzün ve umut, anı ve beklenti. "Kaç yıllık değil, kaç bin yıllık ömrüyle" Uyar'ın mesiyanik halkını da andırır. (Bu noktada, yapılmış olanla yapılacak olan arasında, geçmişle potansiyel arasında bir ittifak kurulmuştur.) Ama kendi geçmişi ve geleceği olan o "sözcüğü" şimdi ancak bir kısaltmayla devralabilmektedir. Başlığın metinle ilişkisi de bu çerçevede ortaya çıkar. Bazilika, Roma'da kapalı toplanma mekânlarının adıdır. "Mahşer" motifine gönderir bu başlık; aynı zamanda şiirin yer aldığı kitabın adının da (*Toplandılar*) kültürel olarak kaydırılmış bir versiyonudur. Ama şiirin uğradığı bütün yer ve tarihlere rağmen şimdi boştur bu mekân; elinde "ceketsiz bir cesetle" kalmış şiir-özneden başka kimse yoktur orada. Sadece bir ölünün bulunduğu bir toplantı mekânı: bir ayılma noktası. Şiir artık eskisi gibi yapamayacağını anlıyordur. Toplanma fikri korunur, ama boşluk da toplantının güncelliğini yitirdiğini gösterir: aynı anda hem geçmişe hem de geleceğe doğru kaçmış gibidir. Şiirin çıkardığı dersi gösteren dizeler sondadır: "ey dirim ey dirim tek tanrı sensin / tanrı sendin her defa." *Arabistan*'dan beri Uyar'ın en kıymetli motifi olan "dirim" de burada geçmişe, geçmişteki bazı büyük anlara kaçmıştır. (Ve bu noktadan itibaren Uyar'ın söz dağarından sessizce çekilecektir.)

Kendine saygısını tümüyle yitirmeden devam edebilmek için

kurban vermek, zorlu bir kısaltmaya gitmek zorunda olduğunu anladığı bir kavşaktadır şiir. "Bazilika"da kıtaların *kısaltıldı* sözcüğüyle biten sonlarında hâlâ diklenen bir ton işitilir. Bir yerde ("*rahatça* tazelendi çünkü / *çok renkli* bir buluttan kısaltıldı") kendi geçmişine güven tazeleme ihtimalini bile yoklar. Ama henüz tasfiye edilmemiş bir retorik alışkanlık gibi durur bu "tazelenme" fikri. Diklenme inkârın, reddin diklenmesidir: çoğaltıcı değil, azaltıcı bir haysiyetin belirtisi. – Bu noktada ortaya çıkan üç soruyu tanımlayalım: (1) Yine bir arınma dönemine geçmektedir şiir, *Türkiyem* ve *Tütünler*'den sonra bir üçüncü "çile" evresi. Şu halde öncekilerin sadece daha ustalıklı bir tekrarı mı olacaktır bu? (2) *Tütünler*'deki eksiltme *Arabistan*'daki büyük taşkınlığın içinde hazırlanmıştı. Burada da olmuş mudur böyle bir önceleme, "Büyük Saat"in *Arabistan*'dan da daha kızışmış coşkusuna bazı gölgeler karışmış mıdır? (3) Tek önemli soru: Dayanabilecek midir buna? Önceki bütün kazançlarını *kaybetmek üzere* masaya sürdükten sonra ne bulacaktır, başından beri bir "gölge boksuyla" vakit geçirdiğini anlamış olmaktan başka? İkincisinden başlayalım.

■ ■ ■

"Büyük Saat"te iki evetleme ânı vardı; ilki bir sarhoşluğu ("Güneş vuruyor başıma / ... / Saat, saat kaç hâlâ / Bilmem? Ben güneş saati kullanıyorum"), ikincisiyse daha mesafeli bir olumlamayı belirtiyordu ("Şimdi saat kaç? / Yıldızlar evet diyor uzaklarda"). Ama bu ikisinin arasında, şiirin kendisinden bile gizlenmiş gibi duran şu dizeler yer alır, okumamıştık:

Kim bilebilir bir ufak pirinç tablete
Bozulmaz adımı yazdığımı.
Yani eramilden birinin mührüne
Yemenden yahut yunandan kalmış
Yani sonsuz girdi çıktısından mütarekenin
Kim bilebilir bir aldanışın sonunda adımı
Bir köprünün
Enikonu bir köprünün korkuluğuna kazıdığımı

İki coşkunluk ânı arasında, şiirin hem okurdan hem de kendi sarhoşluğundan saklamak ister göründüğü bir ayıklık noktasıdır bu. Şiirin başında kutlanan "hız"a kanar, bütün bir olumlama jestine kapılırsak eğer, kolayca gözden kaçırabiliriz de bu dizeleri. Ama tam da bunu yapmak, kendini hafifçe gölgeye çekmek istemiş gibidir burada. Başkalarınca da paylaşılabilecek bir "kendinden geçme" haline karşı bir direnç belirir. Kendi sarhoşluğundan öç almak ister gibidir. Melankoliğin kendi hastalığına, çünkü kendi hakikatine sadık kalmak istediği an: İyileşmedim, güneşi hissediyorum ama kanmıyorum, bildiğim veya unutamadığım başka şeyler var; ama bu olumsuz sezgi de şimdilik saklanmalı, bazı gizli tabletlere kazınmış harfler olarak kalmalı. Kendi ilerleyişinden bile sakınmak istediği bir *ilerlemezlik* noktasını korumaya çalışmıştır.

Bu dizelerde yine geçit / "köprü" motifiyle iç içe bir ad alma sorunu da beliriyor. Uyar'da ilk kez ortaya çıkan bir sorun olmadığını biliyoruz, *Türkiyem*'den *Arabistan*'a geçişin asıl sınavıdır: seçilme sınavı. Ama sonra, *Tütünler Islak* ve *Her Pazartesi* boyunca, başkalarının (Ataç'ın ve daha çok da Cemal Süreya'nın) verdiği "geçer" notunu reddetmiş ve soruları bu kez kendisinin hazırladığı (zorlaştırdığı) bir tekrar sınavına sürüklemişti kendini. Vardığı imkânsızlık noktasını da gördük: "benim adımı bağışla... beni iklimler coğrafyasının ta kendisi... suyum başkalarınca ısıtılır, pazartesi... artık herkesin belli belirsiz bezdiği, artık kendim ısıtıyorum sularımı." Artık başkalarınca oluşturulmuş jüriler çaresiz kalmakta, "geçer" not verilip verilemeyeceğine karar vermek şöyle dursun, soruların niteliğini anlamakta bile zorluk çekmektedirler.[5] Şimdi kendisi kendi sınavından geçmeyi reddediyor gibidir: beni bağışla, "iklimler coğrafyasının ta kendisi" olmaya yeltenen bir şiir, kazanmış olabileceği herhangi bir isme de razı olamıyor. Kibir, ama aynı zamanda israf da: her türlü tutumluluk, kazanç ve korunma tasasının elden çıkarılması. Ama işte kumarbazın kendi hayali hükümranlığına nihayet denk olduğunu sandığı bu savurganlık deneyimi de "Büyük Saat"in gizli bölmesinde hınçlı, intikamcı bir eleştiriye hedef olacak-

5. Cemal Süreya'nın bir jüri üyesi olarak yaşayacağı sıkıntıyı ("şöyle deyince daha iyi yaklaşıyorum: Uyar bir büyük şiirin ortasını yazıyor") Uyar'ın kendisinin *öngördüğünü* de söyleyebiliriz öyleyse.

tır: Hanginiz bilebilir ki en korkulu geçitlerde benim de korktuğumu, adımı birtakım korkuluklara, tabletlere, "levh-i mahfuzlara" kazımak zorunda kaldığımı! Hanginiz, hangimiz anlayabilir ki bu coşkunun, bu ısınmanın içinde soğuk, kaskatı bir korku yumağının hiç çözülmeden sürüp gittiğini!

Asıl kumar budur: başkalarının sınavından da kendininkinden de geçer not almayı reddederken bile sınavın korkulu sorusuna bağlı kalmak. Sadakat, evet, ama tam olarak neye sadakat? Korkulu da olsa bir ustalığa mı, bir şiirsel sağkalma yetisine mi, yoksa korkunun kendisine mi? Yoksa, bütün bunlarla birlikte şiirin kendisini de reddetmeye yönelen daha toptan bir inkâra, bir "iğrenmeye" mi? Bu türden soru ve kararsızlıkların bir anlığına da olsa askıya alınmasının da aracıdır Uyar'da sadakat. Bağlandığı şey de belki her türlü somut içerikten arınmış bir sadakat fikrinin kendisi: en genel bir sabitlenme noktası. Ve en çok geçiş bölgelerinde ihtiyaç duyulur. Hız ve akış düşüncelerinin çoktan Uyar'ın amblemleri haline geldiği bir anda yazılmış olan "Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma"yı şimdi okuyalım:

– Her şey akıp gider, bir katı hüzün kalır
Her zaman geceleyin kalır o, bazan gündüzün kalır

Beyaz gömleklerin ve kayıt defterlerinin
banka sıralarının ve sıra beklemelerin

Ve bir düzenle yüz yüze gelmenin anısı
Bugün başka bir şey ve başka bir şeydir yarın

Ah! İşte öyle bakmayın
Bir geçmişi anmaya var mısınız
Biraz benimle, biraz benimle, biraz uzak ama yarın
Geçer gidersiniz uzaklardasınız.

Ben de bu dünyaya geldim geleli
Benden böylece işte ne umarsınız.

Ah! Her şey akıp gider, bir tarlalar ve sevda kalır
Ne sevdadır ne bıçaktır, utançlardır saklanır

"Koca bıyıklarıyla Malatya'nın Kâhta kasabasından ve Kâhta'nın uzun, silik, uzunsilik, uzun bir davalı mezrasından inen" Abdo'nun öyküsüne dayanır bu şiir (1965-66 yıllarında yazılmış olmalı). Kızının "vilâdî kalça çıkığını" göstermek için şehre, hastaneye gelmiştir Abdo; kendi varoluşunu tanımlayan dışlanmayı, horlanmayı bulur orada. "Konuşmanın" failleri sürekli ayrışır. Bazen Abdo'nun kendisi konuşuyor gibidir ("ben de bu dünyaya geldim geleli" diye başlayan Pir Sultan çağrışımlı dizeler); çoğu zaman da Abdo için konuşan birinin sesi işitilir. Bu özne Abdo *adına* konuşmayı da üstlenebilecek bir kimlikle tanımlanır: "ben / bir düzeni eğitimli bir adam olarak kabullenen" ve "Bense şehirden bir oğlan / sonunun nereye varacağı belli olmayan, / adı ya büyük bir aşka karışan / ya da hiç hatırlanmayan" – kolaylık olsun diye, "Uyar" diyelim bu özneye. Ama ayrışma kadar karışma da vardır; Uyar'ın seslenişi Abdo'ya doğru gider ve ondan da bize yansır. Uyar'ın Abdo'yu kendine alet etmesi kadar, kendini ona alet etmesi de vardır. Ayrışma kadar, yazgıların birleşmesi de vurgulanır: "Soyumuz geçerlidir biliyorum geçerlidir, / sık sık unutulan soyumuz / geçerlidir / bir kıyıda bir sandal gibi bağlanan."[6] Her biri kendi kıyısında hareketsiz birer sandal gibi kalmıştır, "düzenle yüz yüze": Abdo, elinde sakat kızıyla hastane ve banka sıralarında, Uyar da "geçip gideceği" daha baştan belli olan "biraz onunla, biraz uzak" aşkıyla. Şiirin yoğunlaşma anları da bu kalakalmanın çevresinde şekillenir: "Her şey akıp gider, bir katı hüzün kalır / Her zaman geceleyin kalır o, bazan gündüzün kalır // ... // Ah! Her şey akıp gider, bir tarlalar ve sevda kalır / Ne sevdadır ne bıçaktır, utançlardır saklanır."

"Hüzün" Uyar'ın şiirinin en eski gerekçesi, hatta bahanesidir. Onu modern şiirin bir kuruluş ânından ("melâli anlamayan nesle aşina değiliz") belki çok da farkında olmadan devralmış, daha sert, daha çıplak, daha yırtıcı duygu tonlarıyla (korku, iğrenme, öfke, inkâr ve nafilelik) karıştırarak daha koyu bir alaşım elde etmiştir. Kederi kendine yasakladığı, hatta bunu başardığı dönemler de olmuştu. Ama öbürü de hep pusuda beklemiş, ilk fırsatta hemen başını

6. Uyar'da "Tanrı'nın benim yapıma kattığı tatlar" cümlesinden de hatırlayacağımız "soy" fikri, hiçbir zaman tam kaybolmayan bir özcülük, bir "sadakat" noktası, belki kısaca "töre", burada tez elden kendi gerçekliğine indirgenir: sıkça unutulan soyumuz.

kaldırmıştır: "Sanıyorum bu gelen hüzünlü bir yaz olacak... dutları ve karpuzları kavruk." Şu var ki "Malatyalı Abdo" bir devrimci dönüşüm bekleyenler açısından ufkun henüz açık göründüğü, hatta belki ilk kez açılmaya başladığı bir anda yazılmıştı. Şiire bir kehanet gücü mü atfedeceğiz öyleyse, bir "sismograf" olarak mı göreceğiz onu, diplerde bir yerde çoktan başlamış dünyevi sarsıntıyı bize önceden bildiren? Bu türden romantik hurafelere Uyar'ın bile karnı toktu. Şiir ancak kendi kendisini, kendi sonunu, *sonluluğunu* öngörebilir, görmeye gücü varsa eğer. (İsmet Özel "bakın yaklaşıyor yaklaşmakta olan" diye yazdığında yıl 1973'tü, o yaklaşmakta olan şey çoktan gelmiş ve şöyle ya da böyle vurup geçmişti.) Şiirin öteyi görmesinin tek anlamı vardır: "bugün"den pek fazla bir şey alamayacak kadar zayıf bünyeli olması. Uyar en geç 1957'den beri biliyordu bunu: "Şiirde ölmezi aramak boşunadır. Bir kez günü geldiğinde ölmeyen şiir, çağında da zaten pek yaşamamıştır" (*K.U.*, s. 87).

"Abdo"ya dönelim. Okurlar o "*katı* hüzün"de, evrensel akışa rağmen orada kalan kederde, bir kuşyemi türevini fark etmiş olmalılar. Akışla birlikte sürüklenip gitmeyen büyücek bir çakıltaşı. "Her şey akıp gider" beyitlerinin ikincisinde katı hüznün yerini saklanan utançlar alır. Tarlaları, sevdayı ve bıçağı da bir yana iterek çökelen utançlar, sonunda tek bir büyük leke gibi kalan. Nelerden utanmıştır bu şiir? Tarih-öncesinde, ailesine bakmak için İstanbul'da kalıp Milli Mücadeleye katılamayan subay babanın oğluna devrettiği utanç var; *Türkiyem*'in Anadoluculuğunu belirlemekle kalmayıp daha öteye de sarkan bir suçluluk. Sonra şiirin kendisi var, kendi hayatında herhangi bir özel zorunluluk ya da çağrı hissetmediği halde şiire yönelen birinin muhtemel bir cezadan korkması var.[7] İlk söyleşilerinden birinde (1952) şöyle diyor: "Mektepten kalma bir alışkanlık olacak. Şiir yazacağım zaman, bir kabahat yapıyormuşum gibi gizli, hemen daracık vakitte, suçüstünde yakalanacakmışçasına çabuk davranmamı gerektiren şartlar ararım" (*K.U.*, s. 426). 1950'le-

7. İlk söyleşisinde (1949) bu "sebepsizlik" ve "başlangıçsızlığı" kendisi de belli belirsiz bir ironiyle saptıyor: "1926 yılı Ağustosunda İstanbul'da doğmuşum. Hayatım düpedüz ve kupkurudur. Alâka çekecek bir macera olmamasından, herkesinkinden ayrı bir hususiyet taşımamasından ayrıca haz duyarım... Şiire gelince ne zaman başladığımı, ilk heyecanlarımın sebep ve neticelerini hatırlayamıyorum. Öyle sanıyorum ki o doğduğumdan beri bende mevcut" (*K.U.*, s. 419).

rin sonundan itibaren kendi yerli çevresinin kültürel kodlarına yabancı kurgu ve işaretlere, "İncil"ler ve "alexandrinler"e, "Marionetshire'da Harlech Castle"lara, "Pegasus"lara, hatta "Lorca"lara yönelecek ama bu da bir "misillemeyle" karşılaşma endişesi yaratacaktır. Bütün bunlar kendini yaratma tasarısına baştan beri sızan sıkıntılardır; utançtansa suçluluk kavramı altında toplanmaları daha uygun olabilir: içselleştirilmiş bir "yerli" otoritenin ("töre", *ethos*) hışmına uğrama kaygısı. Ama "fazla ileri gitmiş" olmanın doğurduğu kaygının yanında, *yeterince ileri gidememiş* olma kuşkusu da vardır: kendi kurguladığı, "icat ettiği" şiirsel benliğin gereklerini yerine getirememiş olmanın sıkıntısı ki buna da suçluluktan çok utanç terimi uygun düşüyor. Suçluluk uzun erimli bir duygudur, içten içe kemirir, çürütür; utançsa anidir, yüz kızartır, yıkar, çökertir. Öte yandan, bütün bu öz-yaratım sorunsalının berisinde kalan bir ömrün, bir sıradanlığın kendi gündelik talepleri de vardır, bunları yok sayan bir şiirin koflaşabileceğini bilmek vardır. İhlal, iddia, hayat: her biri ayrı bir bağlanma noktası oluşturan bu dertler birbirine dolanarak "katılaşmış" bir olumsuzluk yumağına dönüşürler.

Ama dünyanın şiire dokunmasını sağlayan da bu negativizmdir, en azından Uyar'da böyle. Yoğunlaşmış keder, bir mıknatıs gibi, şairin "ampirik kimliğinin" (ailesinin, eğitiminin, kültürel / etnik / dinsel aidiyetinin, yaşadığı dönemin) uzağında kalan dertleri, horlanma ve sakatlanmaları da kendine çeker – bütün o giderilmez, çözülmez katılıklarıyla birlikte. "Ben de bu dünyaya geldim geleli / Ölmezsem öldürmezsem / Kim benim farkıma varır?" Otuz yıl sonrasına ilişkin karanlık bir kehanet mi dile geliyordu bu cümlede? Öngörüdense bir "art-görüden" söz etmeliyiz: olmuş olanlara bakmak, olabilecekleri görmeye yetiyordu. Öte yandan, bu sözün bir politika önerisiyle, hele bir "reform" tasarısıyla ilgisi yoktur: kolaylığa değil, zorluğa bakar. Uyar'ın *Her Pazartesi*'nin sonlarından itibaren üstleneceği mesiyanik diyalektiğin ardında pusuya yatmış "anti-diyalektik" bir sezgi: yüceltilen hıza, dirime rağmen, akışa katılmayan bir şey kalıyordur, diyalektiğin kurtarıcı işleyişinden artakalan bir çökelti.

Nasıl tanımlayabiliriz bu olumsuzluk noktasını, onun çoğul-anlamlılığını ihlal etmeden, kendi kendini tanımlama çabasının önüne geçmeden ama bu öz-tanımlama içinde bir yandan da kendinden

kaçtığını unutmadan? Ne iş görür şiirde; sadece bir tıkanma noktasını mı işaretler, yoksa başlattığı veya gözettiği başka süreçler var mıdır? "Zemberek" işlevine değinmiştik: yeniden ve daha büyük güçle ileri atılmak için geriye sararak kendi üstüne kapanıyor, sıkışarak iç gerilimini artırıyordu şiir. Hegelci bir diyalektiğin en genel formülüne (eksi çarpı eksi eşittir artı) sığan bu manevra daha çok kuşyeminden bakla tanesine uzanan dönem için geçerlidir; belki hiçbir zaman tam kaybolmaz, ama *Toplandılar*'dan (12 Mart'tan) itibaren gittikçe güvensizleşen bir ihtimale dönüşür. Sadakat kavramının farklı anlamlarına da sık sık başvurduk: ilerlerken bile hep geriye bakma çabası, kayıptan geri alma cesareti; ama aynı zamanda, başdöndürücü ve hafifletici de olabilen bir sürükleniş içinde bazı demirleme noktaları bulma ihtiyacı, çapa, sintine suyu, bir tür *vanitas* ya da *memento mori* – hem bir sınırı çiğnemiş olmaktan duyulan korku, hem de "özsüzleşme" veya "karaktersizleşme" korkusu. Ve bunların hepsine her an eşlik eden (ve utancın da kaynağı olan) ters yönlü bir endişe: başlatıcı arzuya, o "sebepsiz" ihtirasa sadık kalamamış, gereğini yerine getirememiş olma kaygısı. Alain Badiou gibi bir devrimci filozofun yazılarında yekpare bir duruş olarak görünen (çünkü hemen "hakikate" eşitlenen) sadakat, Uyar'ın büyüteciyle bakıldığında, sürüp gelen vaadini tam yitirmeksizin çatallanmaya, saçaklanmaya başlar. Kavramı terk edemeyiz; ama yaptığı işin çapını ölçebilmek için bağlılığın *bölünüşünü* de kaydetmeliyiz. İddia, karakter, ömür – ya da arzu, *ethos*, koşul: her biri ayrı bir sadakat talebi: hem her birini ayrı ayrı "memnun etmek" gerekiyor, hem de hepsine birden nerdeyse aynı anda cevap vermek. "Efendimiz Acemilik"teki o yarım bırakılmış yontuların hiçbirini unutamamak, ama bu yarıda bırakarak ilerleme tasarısından da vazgeçememek. Daha tanıdık terimlerle: şiirin geçmişi (önceller), bugünü ya da yapabildikleri (çıkmış kitaplar) ve geleceği (ürkütücü potansiyel). Bunların her birine ayrı ayrı ama hepsine birden tek bir jestle hesap verme çabasıdır Uyar'da sadakat. Dönen bir diskin ideal merkezindeki dönmeyen noktaya benzetilebilir: değişmeyle sabitlik arasındaki karşıtlığın askıya alınmasıdır. Şiirin eşik anlarında beliren katılaşmaların *tutucu* işlevini tanımlar; değişmenin parçalayıcı etkilerinin hafifletilmesini, çatışık öğelerin bir arada tutulmasını sağlayan bir ideolojik mekanizmanın işaretidir. Ama tutuculuk kav-

ramına sığmayan, müzakereyi reddeden, yıkıcı, çözücü bir faaliyeti de yönetir; şiirin kayıplara, eksiklik ve fazlalıklara, kısaca *denksizliklere* gözünü kırpmadan baktığının işaretidir. 12 Mart şiirlerinde de izleyeceğiz bu çözeltici etkinliği.

▪ ▪ ▪

"Acının Tarihi" ve "Acının Coğrafyası" herhalde Uyar'ın en iyi bilinen şiirleri arasındadır; birinden biri mutlaka antolojilere alınmıştır. Tam da 12 Mart'ın o belirsiz ilk günlerinde Memet Fuat'ın *Yeni Dergi*'sinde çıktığını hatırlıyorum bu kombine şiirin. İkisinde de "Yenilgi Günlüğü" ve "Malatyalı Abdo"yu andıran bir ders çıkarma tavrının yanında, belli belirsiz bir ders verme çabası da hissedilir. İkisinde de canhıraş umutla keskin umutsuzluk bir araya gelir. (Ve bu açıdan ikisinin de 13 Mart'ta darbeye destek bildirisi yayımlayan Dev Genç'ten daha "kurnaz", daha "uzgörülü", daha "dayanıklı" çıktığını söylemek zorunda kalıyorum.) Kabul edilmelerindeki kolaylık da, kısmen 12 Mart'ın ne olduğunun sonradan anlaşılmasıyla (?), ama daha çok da yenilgiye (*bir şey yapmamaya*) zaten baştan beri hazır olmamızla ve esas olarak da uzun boylu düşünmeyişimizle ilişkili olmalıdır.

"Tarih", olumsuzun diyalektik bir manevra içinde eritilemediğini söyleyerek başlar: "kalın ve karanlık bir çatı merdiveni gibi / giderilmez eksikliğini tanırım onun." Bir geçiş ama aynı zamanda bir tıkanma noktası: şu anda kullanılmayan, hatta görülmesi de istenmeyen şeylerin atıldığı yerdir çatı aralığı – doğrudan doğruya gökyüzüne açılmıyorsa eğer, ki "karanlık" sözcüğü bu ihtimali de kapatır. "O" konusunda herhangi bir kuşkuya yer olmamalı: mesiyanik müdahalenin fırsatı kaçırmış öznesidir: "Tarih" kitapta tam da o öbür kombine şiirden, "o, şimdi bir bakkalda veya bir geminin dibinde, bir yolcuya / kadına (kaybedilmiş) bir savaşın tarihini anlatıyordur" diyen parçaların ardından yer alır. Uyar'ın yerleştirme tarzına, bir bildiği olduğuna inanalım. – Bu eski dertlerin içinden güncele yönelir şiir:

[...] giderilmez eksikliğini tanırım onun
suyun bardakta duruşu gibi
bir öfke usul usul büyürken kuytuda
yemyeşil bir çayır görünümündedir
haziran ortasında bir gümüş lüfer
büyülü bir fotoğraf bir gümüş çerçevede
ve evinde hemen hazır bir silâh
böyle kargaşalı günler döneminde
beşer onar koparılan bir takvim sanki
bahara

bunlar güzel şeyler biliyorum
herkes de biliyor kuşkusuz
ama ne kadar güzel ne kadar güzel
serçenin kış günü yemidir
alnı akıtmalı bir atla düğüne gitmek
ayışığı penceresi, bir güzel insan sesi
ama ne kadar güzel
kırda bir oğlak kadar
kışlada bir türkü kadar
rüzgârda kuruyan bir tülbent kadar
oysa gece tam yarısıdır bir günün
ve daha güçlüdür gündüzden

Eski tanıdıklara, gümüşe, suya, "usul usul"a, yeşile, serçenin "kış günü" yemine, hatta silaha bile değinmek bu noktada okura saygısızlık olur. Bunların vardığı son iki dizeyi işaretleyelim: Gece günün yarısıdır, ama öbür yandan "daha güçlüdür". Ne yapmalı?

ben şimdi diyorum ki bir bak şu alanlara
sokaklara köprülere kiremitsiz damlara
taşlara sopalara amanvermez silâhlara
şehir haritasına trafik lâmbasına kan içinde adamlara
kan içinde adamlara
kan umutsuzluktur
ona kendini hazırla
ne kadar yalnız olduğumuzu hep hatırla
açlıkları yoklukları kırımları
–örneğin sensiz olmak ömrümün bir akşamında–
bir bölgeden birine giden orduları uçaklarla

yalanlar ihanetler karmakarışık limanlar
iki şeyin apansız karşı karşıya geldiği dünyada

ben şimdi diyorum ki
buna inanmak gerek
bir susam gibi boyuna sulamak umutsuzluğu
ve direnmek
hep direnmek devam etmek adına

diyorum ki acılığı eksilmesin ağzımızdan
boyuna tükürmek için
boyuna

Umutsuzluğun ancak bir kişi tarafından tek başına "sulanabileceğini" bu kadar çabuk unutmuş olabilir miydi şair, *Divan*'da "kimseye başvurulmadı herkes birbaşına kaldı, evet / sonradan hep birlikte kurtulunmak üzere" diye yazdıktan en çok dört yıl sonra? "Kana ve umutsuzluğa kendini hazırla" sözünün muhatabıyla "sensiz olmak ömrümün bir akşamında" cümlesinin sen'i aynı mıdır? "İki şeyin apansız karşı karşıya geldiği bir dünya": Yazıcısının hayatındaki o "sebepsiz", beklenmedik ve gecikmiş aşkı mı anlatıyor bu dize? En azından, Uyar'ın bu noktada sadece "kurtuluşun" değil, tıkanmanın, direncin, kısaca olumsuzluğun da "birlikte" yaşanabileceğine inandığını, inanmak istediğini varsayabiliriz: seçilme sınavını birkaç kez tekrarlamışken bile, yalnızlık sınavına bir daha katlanmak istemiyor gibidir. Ama direnç de kaskatı bir negativizme indirgenmiştir. "Coğrafya"da daha belirgindir bu:

kente kapandık kaldık tutanaklarla belli
sirk izlenimlerinden seçmen kütüklerinden
yüzlerimiz temmuzdan ötürü sallanır ve uzar
ve her köşe bir tuzaktır
birer darağacıdır her meydan saati
öğle vaktini kesinlikle gösteren
oysa hep güçlü dağları görmenin zamanıdır

çığlığım uzun uzun kalır içimde
yani güller giyinmiş bir adam nerde ben nerde
rüzgâr bir dirimi dört yöne bölerken tepelerde
ve gece duruşmasından yeni çıkmışken
sabahın terazisi eksik tartar gölgemi

artık öyle açık ki kuşkuya yer yok
kim gelirse gelsin acıya hep yer vardır
tutanaklarda duvar diplerinde ve bazı yerlerde
örneğin çukurova ve mekong köylerinde
acıdır ağacın gölgesini yapan
bunu herkes bilir

Uyar'ın o zamanki THKP-C yandaşı dostlarının "bunun bir de şiiri olsa" diye istedikleri şey herhalde bu değildi, Çukurova ve Mekong Deltasına, kentte her köşebaşının tuzak olarak tanımlanmasına, hatta şiddetli kıstırılma duygusuna, çığlığın "uzun uzun" bastırılmış olmasına rağmen. "Kim gelirse gelsin acıya hep yer vardır": Sadece herhangi bir "devrimci iktidarın" değil, bunların hepsinin ötesine geçen bir mesiyanik *geliş* fikrinin de içine yerleştirilmektedir acı: "karanlık bir çatı merdiveni gibi / giderilmez eksikliğini tanırım onun." İzleyen bölümde buna tekrar "diyalektik" bir bükülme eklenmeye çalışılır: "kutsal acı beslegen acı, sütünü emiyoruz / ... / saati seninle kuruyoruz bir çalar saati." Ama daha eski şiirlerdeki kadar ikna edici değildir bu "eksi çarpı eksi eşittir artı" önermesi. O saat çaldığında yine acıyı çalıyor olacaktır. Son kıtada bu kararsızlık, bir muğlak resimde toparlanmak ve gizlenmek istenmiş gibidir:

biliyor musun güçlü dağları görmenin zamanıdır
şimdi bir bağırsan çok iyi biliyorum
ya da üstüste silâh atsan
kent tepinir belki bütün kuşlar uçar
belki değil mutlaka
ama
bir tanesi mutlaka kalır

Giden kuşlarla gitmeyip kalan son kuşun ilişkisi nedir; hangisi "iyidir", hangisi "kötü"? Bütün kuşlar umuda doğru uçarken, o kalan kuş dinmeyecek acının hatırlatıcısı ve böylece umudun da boşa çıkarıcısı mıdır? Yoksa "kent *tepinirken*" o bir hakikatin / sadakatin, demek bir direncin temsilcisi olarak mı kalıyordur orada? Bu ihtimalleri tartarken metnin ötesine, arkasına kayarız – şiirin kendisinin bize verdiğiyse yine bir kuşyemi eşdeğeridir: bakla tanesinde olduğu gibi bir aldırışsızlık noktası değilse bile, bir çözümsüzlük ve susma noktası.

"Acı"nın iki şiiri de hâlâ önceki dönemin motiflerinden ("güçlü dağlar", "alnı akıtmalı bir atla düğüne gitmek") ve yüksek sesli, akışkan, abartılı belâgatinden ("ben şimdi diyorum ki bir bak şu alanlara /.../ taşlara sopalara amanvermez silâhlara") izler taşır. Ama böyle bir söyleyişin dayanağı olan mesiyanik duyuş kırılmıştır. Eskisi gibi yapamaz, bir söz sanatı olarak abartının geçerliliği kalmamıştır. Yeni bir kısılma, büzüşme gerekiyordur; ama bu *askesis* de *Tütünler Islak*'takine, *Her Pazartesi*'nin ilk yarısındakine benzeyemez: yeni bir solipsizm imkânsızdır. Çünkü şiir kendini fazla iyi tanıyordur artık; kendi çıkışını hazırlayan bütün koşulları içermiş, kendi terimlerine dönüştürmüştür; bir kez daha bu terimleri unutuyormuş gibi yapamaz, yaparsa yalan söylemiş olur, öz-saygısını tümüyle yitirir, bitmesi gerekir. Ne yapmalı? *Nasıl* yapacağının bir önsezisi, "Kavşakta" parçasının son satırlarında belirmişti: "derken bir ihanet gibi vurdu gözüme her şey / anlatamam. // *ilâç milâç bok püsür* / şuramda bir şeyler var / sahiden bir şeyler var / haykırmadan anlatamam." Bu şiirden önce de sonra da zaten epeyce "haykırmış", sonuçta sesi de titremeye, kısılmaya başlamıştır. Daha fazla bağıramaz. Öz-saygısını hepten yitirmemek için bu saygıyı iyice kısaltmak, sadece "devam edebilmek" üzere bir asgariye indirmek zorundadır. "İlâç milâç bok püsür". İlaçtan da çok milaçla, evet bokla ama daha çok da püsürle ilerlemek zorundadır. *Şiirliğini* asgariye indirmek zorundadır.

Bir deneme "Kıştan Kalan Soğukluk" şiirinde yapılır. İlk dizeler: "yine de kötü bir kış geçirmedik sanıyorum / altın düştü örneğin / karlar beyaz yağdı, direndi uzun zaman / geleceğin sevgisi bir aklık olarak başladı / sevgilim senin ellerin bir keçi sever kadar taze / sevgilim kolera yavaşladı." Kış aylarının *her şeye rağmen* kötü geçmediğinin ilk kanıtı olarak altın fiyatının düşmesine değinilmesi, şiirin epeyce alçak bir tonda konuşmaya razı olduğunu mu gösterir? Bu ironik girişten sonra, biraz daha ciddi bir tonla sevgilisine seslenir: "şimdi ey benim badem gözlüm / su çiçeği, kızamık, boğmaca geçirmişim / ancak ölünce hatırlanan sarışınım / altın sarısının beyaza dönüştüğü şu günlerde / sabah sabah aç karnına ölünen şu günlerde / kararlı yüreğin bir manşeti yadırgarken / silâh kullanmayı isterken ellerin şu günlerde / –sana onu da öğretirim– / yüreğin kıpır kıpır yerinde duramazken / ... / sana bir türkü söyliyeyim / güzel ol-

masın gerçek olsun / beklet kendini hazır dur / adı belirsiz bademlerle birlik dur / söğütlerle birlik dur / kağnı güdenlerle birlik dur / şehir kuşatanlarla birlik dur / ölen ve yara alanlarla birlik dur:..." Bu güzel olmayan ama gerçek olan türkü şöyledir (metinde italikle yazılmış):

bir tarihte bir dağ yamacında
onikibinsekizyüzelliüç kişi öldü
yamaç yeşildi çünkü bir bahara başlıyordu
ölenlerin bir kısmı, tüfeksiz, onların bir kısmı
tüfek müfek bir yana donsuz gömleksizdi
sayı bilmezlerdi toptandılar
böylece bir yerlerde toplandılar
yürekleri uzun bir süre atmadı
aslında
çoğu da insan olduğundan yüreksizdi

bir sürü alan ve ova bir sürü ağaçaltı ve orman
ölmemeye bir sürü bahane
örneğin suyu görünce hemen ayaklarını soktular
çünkü gölgeli bir su her zaman
bitmemiş bir yapıda eski bir zaman
çünkü sonu buysa
ölmek elbette gereksizdi

Toplanma motifi bir kez daha beliriyor, ama daha önceki mahşerî, törensel niteliğini yitirmiş olarak. Çünkü ölenler yüreksizdir, sadece insandır: ölmemek için sürüyle bahane bulabiliyor ve böylece aslında ölmemiş oluyorlardır. Öte yandan, türküyü sunarken bir müttefikler dizisi olarak anılan o "yüreği kıpır kıpır" sevgilinin, söğütlerin ve "adları belirsiz bademlerin", adları yine belirsiz "kağnı güdenlerin", "şehir kuşatanların" ve en çok da (bu kuşatma sırasında?) "ölen ve yara alanların" varlığına anlam kazandıran da bu yüreksiz ve adı sanı olmayan "onikibinsekizyüzelliüç" insandır. Türküden sonra kendi programını da açıklar: "sevgilim hazırlığın tamdır / ve şiire artık saygın yok / üstelik ben de seninleyim bu konuda / pazardan kârsız dönen köylüler gibi." Öz-saygısından arınacak, kazanç beklemeden oynayacaktır. Programın uygulaması son iki bölümde gelir:

kanın ateşin ve seslerin böyle cömertçe kullanıldığı
böyle sorumsuzca kullanıldığı bir dönemde
herkesin şimdilik hakkı vardır hüzünlenmeye

yukarda dediğime bakma aslında
başarısız boktan bir kış geçirdik
kanımız bile doğru dürüst akmadı
bir sürü çocuğu öldürdüler

Kıtaların ilkinde bazı "stratejik ve taktik" hesaplar içinde gibidir şiir: kan ve söz "sorumsuzca" kullanılmaktadır; o halde herkesin "şimdilik" bir miktar hüzünlenmeye hakkı vardır, vb. Son kıta bu türden hesaplamaları hoyratça bir yana iter. *Şiir olarak* kendi üstüne vazife olmayan "sorumsuzluk" gibi bürokratik meselelerle uğraşmak yerine, göz önündeki net sonuca odaklanır: "bir sürü çocuğu öldürdüler" ve ben henüz yeterince yitirmedim, yeterince *şiirsel* kayıp vermedim. Bu kayıpların bazı yönlerini iki parçada, "Ölüm Yıkanması" ile "Açlık Çoğunluktadır"da bulabiliriz. İkisi de görece "zayıf" parçalardır. Birincisi: "... ve yıkarak sûzidil efsanesini / ve estetiğini Lessing'in / ve 89 devrimlerini aşarak / denizin, ilk girdiğin denizin / kaç kulaç olduğunu sezinleyerek". İki: "gülü çiğdemi filân bırak / sardunyayı karidesi filân bırak / acıyı ve ölümleri bırak / oy pusulalarını ve seçimleri bırak / evet / seçimleri özellikle bırak / çünkü açlık çoğunluktadır // her kişinin ukalâ ömrü / yeter sanılır çiçeklenmeye / ve dünyanın karanlığından / bir aşk bahanesiyle kurtulmaya / kaçıp giden baharların anısı / elden ele devredilen bir gençlik duygusu / lâleler sümbüller bütün öbür boklar püsürler / hakkım var mıdır bunları söylemeye / –vardır /.... // –ikimize bir aşk elbette yetmez / türlü şeylerin savunulduğu– / diriliğe eşitliğe tokluğa / artık ayıp olan tokluğa / çünkü açlık çoğunluktadır / Açlık."

İlkinde "estetikle" birlikte devrimin "burjuva" çerçevesi de (1789) reddediliyor gibidir. Daha etkili olan ikincisiyse herhangi bir yorum gerektirmeyecek kadar açık görünüyor. Belki iki şeye dikkat çekebiliriz. "Acıyı ve ölümleri bırak, ama seçimleri özellikle bırak." Sızlanma seçeneğiyle birlikte, her türlü reformcu politik tasarı da terk edilmektedir (bu inkârın vardığı yeri "Pazarlıksız" şiirinde göreceğiz). "Bir aşk bahanesiyle ve elden ele devredilen bir gençlik duy-

gusuyla birlikte lâleler sümbüller ve bütün öbür boklar püsürler." Bu dönemde bolca işin içine karıştırmadan edemediği "aşk" da (ve onun daimi yoldaşı olan bir uzatılmış "gençlik" yanılsaması da) yıkıcı bir eleştiriye hedef oluyordur. Solipsizm geçidinin aşksızlık / okursuzluk sınavına bir kez daha girmeye karar verdiğini mi gösterir bu? Henüz değil. Ama şiirin kendi kazanımlarından, kendi gereçlerinden "intikam alma" çabasında bu yönde hareketin başlangıçlarını da bulabiliriz. Bir öç alma çabası vardır çünkü. "Gülü çiğdemi filân bırak, lâleyi sümbülü bütün öbür bok püsürü bırak." Uyar'ın kendi şiirselinin bir amblemi hoyratça defedilmektedir: çiçek. "Yenilgi Günlüğü"nün çiçeklerine, onların temsil ettiği "ince duyarlığa" karşı yazılmış gibidir: "hiçbir şeye hazırlıklı değildik / oyunlar oynandı, gökler kapandı, yenildik / ama şehirlere koyverdiler bir menekşeyi / bir menekşeyi / o zaman başından sezdik yenilgiyi." Ama "bok püsür" ve "filan" gibi küçültücü sözlerle tasfiye edilen şey, tarihin gayrişahsi güçleri karşısında cılız kalacağını başından beri bildiğimiz bu çok genel hassas duyarlık değildir sadece. *Divan*'daki o daha kişisel çiçek de tahribattan payını alır: "sonsuz bir camekânda / başlangıçsız bir çiçek", "seninle ben o kavruk biçim bir de o diri çiçek", "hadi bakalım ey durgun çiçek / hangi ıslak mendil bunları söyleyecek". Başlangıçsız, durgun ama diri: çelişik özellikleriyle o çiçek Uyar'ın şiirinin kendisidir. Uzun keder döneminden sonra *Divan*'da aniden neşelenmeye karar vermiş bu amblematik çiçekten de öç alınmaktadır şimdi. "Seninle ben o kavruk biçim bir de o diri çiçek" gibi Divan şiiri (Nedim) parodileri yersizleşir. – "Açlık Çoğunluktadır"ın zaafı, açlığın şiire alet edilmesi, şiirin bazı içsel manevralarının bahanesi durumuna düşürülmesi olabilirdi. Ama bu riskin göze alınmasının da şiiridir: herhangi bir kaybın, herhangi bir değersizleşme ihtimalinin bir değeri olmadığını anlatır. Bütün her şey, bütün her şeyi "ayıp" kılan o açlığa varıyordur. – Son okuduğumuz üç şiirin bir özeti olan "Pazarlıksız"a geçebiliriz şimdi, özetlenen şeylerden daha güçlü bir özet. "Kıştan Kalan Soğukluk" ile "Ölüm Yıkanması" arasına yerleştirilmiştir.

gün çiçekle başladı, iki demet leylâkla tam zamanı
125 kuruşluk birer demet
pazarlık etsem bir liraya alırdım

ama sepeti tâ dördüncü kata çıkardı çocuklar
ve en güzellerini seçtiler sözün gelişi
sonra bir cigara yakıp cumhuriyet gazetesi okudum
"bu cumhuriyet sözüne oldum bittim gülerim"
sonra
sonra olanca gücüyle abandı üstüme
bahar mı desem, çaresizlik mi
ne deniz kaldı deniz diye ne gök
"bunları klâsiktir diye söylüyorum"
ne orman kaldı elimde ne orta-doğu

Baharla çaresizliği yan yana getirmesiyle tipik bir "12 Mart şiiri" olduğu söylenebilir belki. Ama şiiri çiçekle başlatmakla başka bir şey de yapmaktadır. Bütün bu şiirler sümbül ve leylak mevsiminde, demek bahar aylarında (1972 baharında) yazılmıştır: şiir kendini yazıldığı zamanın panosuna asıyor, dışla iç arasındaki mesafeyi kasıtlı olarak kaldırıyordur. Ben de yazıldığım mevsim kadar "olumsal", "ilineksel", rastlansalım: başka bir zamanım, daha özsel başka bir karakterim yok! Gizlim saklım belki vardır, bazı utançlarım vardır ama, yazılma tarihim dışında daha derin bir yoğunluğum yok! Bu kasıtlı yoğunluk yitimine, tırnak içindeki cümlelerde bazı önemli çözülmeler eşlik eder. Cumhuriyetçiliğin kendisine değil belki, ama *bu* rejimin cumhuriyetçilik iddiasına duyulan bağlılık çözülmüştür ve bu noktadan bakıldığında, her zaman çoktan çözülmüş gibi hissedilmektedir.[8] İkinci çözülme elbette şiirin saygınlığıyla ilgili. "Bunları klasiktir diye söylüyorum": bahar, çaresizlik, deniz ve gök gibi daha aşina şiirsel öğelerin hemen ardından gelen bu dış

8. Kopuşun ciddiyetini kavramak için, Uyar'ın 1960'lara kadar "Atatürk devrimleri" fikrine bağlı kaldığını hatırlamak gerekir. Darbeden üç ay sonra, "Dil Sorunu" başlıklı bir denemede şöyle yazmıştı: "27 Mayıs 1960'tan sonra yeniden aydınlığa, diriliğe kavuşan sorunlarımızdan biri de dil sorunudur... 27 Mayıs devriminden sonra, bütün öbür toplumsal kurumlarımızla birlikte, dilimizin gelişmesinin de hızlandığını, bu konudaki devrimci anlayışın daha yaygın bir duruma geldiğini görmek bütün aydınları sevindirecektir... Bütün öbür Batılılaşma davranışları zaman zaman durmuş, hatta geriye götürülmüş olduğu halde, [Tanzimat'ta] dille başlayan gelişme Atatürk devrimlerine kadar korunmadığı halde, canlılığını yitirmemiştir" (*K.U.*, s. 319). Kopuşu başlatan, böyle bir pasajla Yekta'nın ve Rüksan'ın söylemlerindeki ifade gücü arasındaki göz tırmalayıcı uyumsuzluğu fark etmiş olmasıdır belki de. TDK kürsüsüne çıkıldığında sadece yavanlığın değil, gramer hatalarının bile mukadder olduğunu mu sezmeye başlamıştı?

müdahale bir anda şiiri (sadece "şairaneliği" değil, şiirin kendisini de) yerinden edip şaibeli duruma düşürür. – Bu dizelerin ardından, "artık hiçbir zaman iyi bir yağmur yağmayacak / çok iyi biliyorum" diye başlayan bence daha zayıf (çünkü o "şaibelileştirme" jestinden geri çekilen) bir kıta gelir. Katılığın uzlaşmazlık olduğunu son kıtada görürüz: "pazarlık etsem 75 kuruşa da alabilirdim / iki demet leylâk / ama pazarlıksız günlerdeyiz / evet gün bir ölüyle ve kötü bitti / pazarlıksız." Bu pazarlıksız durum "Kıştan Kalan"daki "pazardan kârsız dönen köylüleri" karşılar. Denkliğin, müzakere ve uzlaşmanın, kısaca cumhuriyetin ve demokrasinin içeremediği *artığın* işaretidir. Eritilmez, giderilmez, konuşulmaz bir artık: bir kuşyemi türevi. İki şiirin de sonundaki ölüler, konuşmayı kapatan katılıklarıyla, *Tütünler Islak* ve *Her Pazartesi*'deki o ısrarlı, sürüp giden, konuşmaya hevesli ölülerden çok, bakla tanesinin ifadesizlik ve kayıtsızlığıyla akrabadırlar. "Filan"dan ve "püsür"den artık anlamayacaklardır belki; ama onların hakikatine bu türden dilsel artıkların yardımı dışında sadık kalmanın da yolu yok gibidir.

■ ■ ■

Mesiyanik an kaçırılmış, öncenin ve sonranın uğultusu kof Romantik müziğin, mesela Schubert veya Wagner'in tantanasına benzemeye başlamıştır. Şiir şiirliğinden utanıp geri çekilir, kendini günün panosuna asar: "Gazete" adını alır. *Toplandılar*'ın ikinci yarısının şiirsel cesareti "Gazete" başlıklı üç parçada ortaya çıkar. Cesaret vazgeçişle ilgilidir. Birinci panodan:

ortayayla

adını kendilerinin koyduğu
"ortayaylalar" bölgesini
başkaları gelip bombaladılar

şairleri öldü

yaşamanın şairleri
haklılığın, kinin ve utkunun
şairleri
kalmak üzere

kıyıya

başka bir şey olmadı
sonra
kıyıya indim

[...]

Tefrika

öyle bir gün geçti ki
hiç unutmam artık

temmuzda

bileycileri bırakın
bırakın efendiler
bileycileri

ulan bileyciler
dörtyol ağzı şairleri
daha ucuz mu
pahalı mı
bırakmayın, kıvılcım üretenler

Bu kitapta sık sık andığım Güven Turan, şairin ölümünün ardından mecburen hızla yazdığı değerlendirmede, "eprime" ve "enezleşme" terimlerini kullanmıştı, bunları ve *Kayayı Delen İncir*'deki bazı şiirleri düşünerek. O tarihte itiraz ettim, ama betimleme yanlış değildi. Eprimiş bir kumaşı andırmaya başlamıştı Uyar'ın şiiri: havı dökülmüş, sadece atkı ve çözgülerinden ibaret kalmış, içinden hava geçen bir eski yün ceket. Mesele şu ki burada buna çalışıyordu şair. Gücü fazlasına yetmediği için mi? Evet ama gücünün fazlasına yetmesini istemediğini de açıkça ortaya koymuyor muydu? Ucuz mu pahalı mı şimdi? Ben öyle bir şey gördüm ki artık unutamam – ulan bileyciler, ulan kıvılcım işçileri, hiç ihtimal vermesem de iş size kalıyor artık... Eğer "Gazete" eleştirilecekse, eprimiş olduğu için değil, yeterince epritilmemiş olduğu için eleştirilmelidir. Çünkü yukarda okuduğumuz 12 Mart şiirlerinin motiflerini pek bir şey eklemeden tekrar eder. Üçüncüsünün "dert ortağı" başlıklı kısmı (tırnak içindedir):

"... siz edebiyatı –yazı yazmayı– hâlâ soylu bir uğraş
sanıyorsunuz. Oysa...
sevginiz hüzün veriyor
umutsuz bile olsa. ve ağaçların
haziran çabasını ansıtıyor. Durun!
yani durmayın
yapın ne yapmak gerekiyorsa.

Tırnak kapanmamıştır bölümün bitişinde. Ama sahiden pek bir şey eklememiş midir, "edebiyatın" artık iyi bildiğimiz o tahttan indirilme törenine? Durun, yani durmayın. Durmanın durmamak anlamına da geldiği bir gözükara şiirin herhangi bir şansı olabilecek mi? Ama bundan önce kapatılacak bir hesap var: isim. Şiir aşksızlık / okursuzluk sınavına bir kez daha girmeye henüz cesaret edemiyordur belki; ama bunun yerine, belki bunu yapamadığı için, ad alma sınavına tekrar tekrar girmekten de kendini alamıyor gibidir.

■ ■ ■

"Kim bilebilir bir ufak pirinç tablete / Bozulmaz adımı yazdığımı. / ... / Kim bilebilir bir aldanışın sonunda adımı / Bir köprünün / Enikonu bir köprünün korkuluğuna kazdığımı." Şiir belki de farkında bile olmadan geçtiği ilk sınavın yaşanmamış endişesini ancak ertelenmiş ve abartılmış olarak "icat etmek" zorundadır. İlkinde hissetmediği korkuyu kendi hazırladığı koşullarda bir daha yaşayacak, "geçmez" notunu *kendisi* verecektir. Ama bütün bu uzatılmış şiirsel ergenlik sürecinde, yaşanmamış bir klasisizmden sonra gelen bu tuhaf barokta, herhalde "12 Mart" darbesinin de etkisiyle bir çeşit olgunlaşma da başlar. Buna ancak nominalizm adını verebiliyorum: isimlerin sadece kelime, sadece harf olduğunun bilinci.

Toplandılar'ın ikinci yarısı ve devamı, şiirin kendi bekası için de bir kurban verilmesi gerektiğini sezmiş bir zihnin ürünleridir. Bu kurbanın daha genel adı *tözsellik*'tir. Şiirin her an mevcut ve kendi kendine yeterli bir cevher olduğuna inanmaktan vazgeçmiş bir bakış belirir bu geç yapıtlarda. Tözcülükle birlikte adlara yüklenen sahicilik iddiası da düşer. *Çağrılma* olarak ad, en çok da özel isim, mesiyanik düşüncenin kilit kategorisidir: herkesin ve her şeyin

Levh-i Mahfuz'da kayıtlı varlığı ve nihai toplantıya giriş kapısı. Öyleyse adları askıya alır, tözsel yüklerini boşaltıp tesadüfileştirirken kendi kurtuluş iddialarını da (sadece restorasyon olarak değil, özgürleşme olarak da kurtuluş) bir yana mı atıyordu şiir? Uyar'ın şiirinin belki de en temel özelliği, yol boyunca üstlendiği hiçbir iddiayı unutmaması, farklı topraklara köprülerden geçerken onları hep yanında taşımasıdır. Sadece şunu eklemeliyiz: Uyar'da bu katı sadakat kumarbazın *zeminsizliğiyle*, her şeyi bir anda kaybedebilecek bir gözükaralıkla birleşmişti. Yeni oyun şudur: İsim sadece "isim potansiyeli" olarak nasıl sürdürülebilir; adların tözsel iddialarından arındırıldığı, sadece birer ad olarak iletişim ağına havale edildiği nominalist bir düşünsel iklimde, yaşanmış deneyimler nasıl temsil edilebilir?

Oyun yenidir ama Uyar'da hep olduğu gibi alıştırmalar eskidir, bir önceki dönemin içinde, hatta başında başlamıştır. "Büyük Saat" ile aynı aylarda yazıldığı tahmin edilebilecek "Hemofili" şiirinde, tırnak içine alınmış bir dörtlüğe bakalım:

"Ben herkesi tanırım adım şuradan
Gelip geçen bir şeyim, bir yer tutarım
Bir askerim gönüllü *yahut kurradan*
Kururum. Boşluklara ve suya silâh atarım."

"Adım şuradan": *benim adım şuradan gelir* diye de okunabilir bu, *benim adım "şuradan"dır* diye de. Birincisi belli bir yeri ima eder (adamın adı "Oltulu" veya "Bozyaka"dır ya da düpedüz "İzmir"); ikincisiyse sadece soyut bir "yer" ihtimaline işaret eder: başka "herkesin" de yer aldığı bir iletişim ağında bu adam da geçici bir süreyle belli bir noktayı işgal ediyordur: ad namına ne varsa bu noktadan ibarettir. "Herkesi tanırım", "gelip geçen bir şeyim", "bir yer tutarım" gibi cümleler ve "gönüllü" olmak ile "kurradan" olmak arasında bir fark gözetilmemesi de bu nominalist okumayı destekler. Ama ne olursa olsun, "adım şuradan"ın söylenişindeki kolaylık ve sıradanlık (sanki "adım Kemal" diyordur ve "Kemal" demekle "şuradan" demek arasında bir fark yoktur) tözsel bir kendilik iddiası olarak ad'ın içini boşaltmakta, onu bir dilbilgisi kuralına indirgemektedir.

İçinde yer aldığı şiir ve bu şiirin *Her Pazartesi*'deki yeri açısından bakıldığında, böyle bir nominalizm daha "geri" bir evreye ait görünür. Adın "sadece" bir ada indirgenmesi, Uyar'ın terk etmekte olduğu o solipsizm tüneline özgü bir *askesis*'in ifadesi sayılabilir. Bir geçiş şiiridir "Hemofili"; ardından "Yeşile Geçit" ve *Divan* gelecektir. Ama tam da mutluluk cıvıltılarının işitilmeye başlandığı bir noktada *askesis*'in bir anlığına bile olsa yeni bir keskinlik edinmesinin de bir anlamı yok mudur? Bir erken uyarı, bir tehlike sinyali olarak da bakamaz mıyız buna? Tıpkı "Büyük Saat"in cömert sarhoşluğunun içine yerleştirilmiş o hınçlı ayıklık pasajı gibi, kendi vaktini bekleyen bir saatli bomba değil midir bu nominalizm de? O bomba *Toplandılar*'ın sonlarında yer alan bazı şiirlerde patlayacak, ama sessizce, sanki içe doğru patlayacaktır. "Durmak" başlıklı şiirin ilk kıtası: "ne ısıtıyor ne bir nefes veriyor / geçtiğimiz cuma günü / karanlık mayıs / hüzünlü bir fotoğraf çektirdik sanki / 1917'de / anneannen, büyükbaban, senle ben / amcanın kızı leylâ, evlâtlık, enişten / artık beni bırak." Bu ilk kıtasıyla ve özellikle "karanlık Mayıs" terimiyle tipik bir "12 Mart şiiri" gibidir. Sonuçlarıyla birlikte ("beni bırak") kaydedilir yenilginin ağırlığı. Ama ikinci kıtadan itibaren farklı, daha karmaşık bir ton da belirmeye başlar:

arkamızda kuğulu nilüferli bir göl
ellerim ayaklarım suya karışmış
suyu ilk görmüşçesine
ötemizde bir kaçak oduncunun
pırnal meşeleriyle dolu rüyası
şimşekler de olsa olurdu ya
gökyüzü hartasını belirleyen
yoktu
onun yerine düğmelerimizi parlattık

şimdi arkadaşlar kaç günümüz var
resimleri almaya
çünkü cemile nerde
tayfun da
sakız çiğnemekten bembeyaz olan dişlerim
kapkara kesildi artık küfürden
nihat da yok ortalarda
nihat önemli değil galiba

durmak önemli
fotoğraf makinasının karşısında

belki durmak daha önemli
kararlı bir öküz gibi
karşısında.

Yumuşak bir kabullenme tonu ilkin: fotoğrafta şimşekler de görünseydi fena olmazdı, fakat ne yapalım, yoktu. Üçüncü kıtada daha acil bir ton belirir: kaç günümüz var; Cemile, Tayfun ve öbürleri neredeler. Sonra muğlak bir terim: durmak. Tıpkı "kalmak" gibi, hem kabulleniş hem de direnç olarak durmak. Bu iki karşıt tutumun aynı anda sürdürülmesini sağlayan da özel ismin geçirdiği dönüşümdür: yüksüzleşir, bir gramer işlevine indirgenir. Şimşek yoktu, onun yerine düğmelerimizi parlattık – ışığın bu dönüşebilirliği asıl anlamını üçüncü kıtada kazanır: Nihat da ya da Cemile de önemli değil galiba; önemli olan durmak, bir anlığına orada durmak, karşı durmak. Nasıl düğmenin anlık parıltısı şimşeğin yerini bir anlığına tutabiliyorsa, iletişim ağında çeşitli kesişme noktalarını bir anlığına işgal eden bütün isimler de sürekli birbirlerinin yerine geçebilirler. Durdurulma ve teslimiyetin içinden süzülüp gelen direnç, inandırıcılığını yitirmemek için sesini alçaltır, adların gelişigüzelliğini, tözsüzlüğünü kabullenir.

Şiirin kendi derdi, ad alma sorunu, bir gecikmiş devrimci olarak *şairin* siyasal meselesinin hizmetine koşulabilmiş görünür burada, güçlükle de olsa. "Kar Erimedi" başlıklı parçada isimler bu kez büyük harfle ama parantez içinde, peş peşe geçerler: "Kar erimedi direndi, üç gün direndi / oysa güneş ne kadar kızgındı üç gün / (Yusuf bol bol su çarptı yüzüne) / ... // Oysa birtakım odalarda kuytularda / alabildiğine ısıtılmış, / dişleri kana alıştırılıyordu birinin / (Sinan, beni öldürdüler diye bağırdı) / Kar sürüdü, erimedi / ... // Kışa alışkın kar, soluğun sonsuz! / belleğine büyük güvenimiz var! / (Oysa Kemal bey, her şey tamamdır demişti) / uzun süren akşamlar gibi / (Battal bir cigara istedi) / ... // (Mehmet bu iş burada bitmez dedi / yüzü, damgalanmamış bir pul güzelliğindeydi) / Kar erimedi. / Sonsuz bir üç gün." Yaşayanlar ve okuyanlar bilecek: Bu adların çoğunun siyasal "bellekte" somut bir karşılığı vardır. Şiirin nominalizmiyle tarihin katılığı gergin bir dengede çatılmışlardır burada: Bazı

yaşamış, direnmiş ve öl(dürül)müş insanların hakkı, ancak adlarını "sadece birer ad" olarak anmakla verilebiliyordur sanki.

THKP-C lideri Mahir Çayan'ın 1972'de tutuklu bulunduğu Maltepe askeri cezaevinden kaçtığı ve Kızıldere'de öldürüldüğü tarihler arasında yazıldığı tahmin edilebilecek "Bir Süregen İlkbahar" şiirinde de rastlansallıkla zorunluluk arasındaki bu oyun yine adlar aracılığıyla sürdürülür. Uzun şiirin bazı dizelerini aktarıyorum: "Dursun Ali'yi mi sordunuz nevşehir'den, dışardadır, almanya'da / 'karanfil suyu neyler'i söyler durmadan / ... / Seyfettin'i mi sordunuz, dışardadır, almanya'da / 'adına gül denen menekşe'yi hatırlar durmadan / aslında ne menekşe ne güldür hatırlanan / topluca bir coşkunluğa varıldığı zaman // ... // ha, Süleyman'ı sorduysanız, o içerdedir, türkiye'de / Muzaffer'i sorduysanız, o da içerdedir, türkiye'de // Hasan da içerdedir, türkiye'dedir, Mümtaz da türkiye'de / Behice de öyle ülseri depreştiği zaman // ... // şimdi biz haberi nerden verelim derseniz / solgun ama aydınlık olanlardan / bir taraf olanlardan / söğütlerden de olur, kavaklardan da / ve çamlardan / yırtılıp giden adamlardan / ve durup duran adamlardan / içerden, dışardan türkiye'den, almanya'dan / ve solgun ama aydınlık olanlardan // Mahir'i sorarsanız, dışarıdadır, türkiye'de." Son dize, *Toplandılar*'ın ilk basımında "Kaynak'ı sorarsanız, dışardadır, türkiye'de / evet..." biçimindedir. Bir dilsel gösteren olarak özel ad, bu ilk versiyonda, nihai gösterilenine (kastedilen tarihsel şahsiyetin kendisine) dolaylı olarak erişir. "Kaynak" adı, sonradan yerini alacak "Mahir" ile birleştiğinde "Mahir Kaynak"ı verir: 12 Mart öncesinde solcuların arasına sızdırılan ve darbeden hemen sonra kimliği açığa çıkan MİT ajanı. Ama gönderinin başından beri öbür Mahir'e yöneldiği bellidir; ajan üzerinden devrimciye erişilirken ajanın soyadı "istimlak" edilerek kendi sözlük anlamına dönüştürülmekte ve bu anlam da devrimcinin kimliğine iliştirilmektedir: bir kaynak, bir dirim ve umut kaynağı. Öte yandan, asıl şiirsel hareket "dışarda, almanya'da" ile "içerde, türkiye'de" arasındaki karşıtlıkla sağlanır. Türkiye'de olunduğu zaman mutlaka "içerde" olunuyordur, dışarıda olunduğu zaman da Almanya'da. Şairin esas aldığı ve seslenmek istediği tarihsel öznelerin dağılımını ve aralarındaki mesafeyi gösteren bir tasniftir bu: "içerde" olanlar Türkiye'de hapiste (ya da "yeraltında") olan devrimcilerdir; dışarıda, Almanya'da olanlarsa bu devrimcilerle birleşmesi ge-

reken asıl kaynak, "halk", işçiler (12 Mart'ta yurtdışına kaçmak zorunda kalanların sayısı, 12 Eylül sonrası mültecilerle kıyaslanmayacak kadar azdı). Son dizedeki dönüşüm bu ayrılığın aşılma ihtimalini temsil eder: bir kaynak olarak "Mahir", Almanya'dakilerin *dışarıda* (özgür) oluşuyla Türkiye'dekilerin *burada* oluşunu (mücadelesini) kendinde birleştirmektedir.

Özel adların yine peş peşe sıralandığı bir şiir de *Kayayı Delen İncir*'deki "İhbar"dır. Rastlansallık etkisi daha da vurgulanmış gibidir burada: "ali geldi ilk onu gördüm / akşamüstü haziranın beşi / sonra feyyazla süleyman / hüsnü yakup tekin lâle mustafa / kayhan / ve kardeşi / adını bilmiyorum / tayfun salim ve eczacı kerim / üçünde geldilerdi onlar başka / aliden sonra ahmet sonra suphi / küçük yakup öbür salim öbür mustafa / ekrem naci nihat kim varsa / meselâ overlokçu ibrahim / iktisattan selim / güneş bir çelik çizgi dışarda / atkestaneleri titreşir / doğrusu önce korktuk / sonra birer güçlü köşe tutup / baharda / oturduk / adam gibi konuştuk." Herhalde 1930' lardan önce hiç kimsenin kendi çocuğuna koymayı aklından geçirmeyeceği "Kayhan" gibi son derece zorunluksuz bir ad bile anılır, üstelik başlı başına bir dize olarak: ancak *adı bilinmeyen* kardeşle birlikte anlam kazanabilen altı harf. Tanımlayıcı sıfatlar da (örneğin "eczacı") bu gelişigüzellik içinde özelleştirme güçlerini yitirir. Bütün hepsi, sınırları belirsiz bir kümenin ("kim varsa") birbiriyle yer değiştirebilecek öğeleridir. "Mesela overlokçu ibrahim" dizesi bu tanımsızlığı daha belirlenmiş bir yöne doğru zorlar: bir tekstil işçisinden, potansiyel bir sınıf mücadelesinin öznesinden söz edilmektedir. Aktardığım kısmın ortasında yer alan doğa betiminde de bu belirlenmişlik-rastlantı ikiliği ortaya çıkar. "Güneş bir çelik çizgi dışarda" dizesi bir katılığı, hedefe odaklanmış bir ısrarı çağrıştırırken, "atkestaneleri titreşir" cümlesinde bir sonraki dizenin "korkusuyla" da ilişkilenen bir güçsüzlük ve bocalama belirir. Ama sonra hepsi "birer güçlü köşe tutarak oturur ve adam gibi konuşurlar": Kümenin hep birbirinin yerine kayan öğeleri şimdi özgül yerlerini bulmuş, "titreşmeyi" bırakıp ışığın o "çelik çizgisine" uygun bir istikrar kazanmışlardır. Bu noktada isimlerin gelişigüzelliği de kaybolmaya başlar: "suphi tâci hilmi ibrahim / battal deniz hüseyin / İsfahan'lı mustafa / marjinal hasan ve ölüm / binali –ağrılıydı galiba– ve cengiz / yani hepimiz." Bir dönüşüm, "suphi... hilmi ibrahim"den "bat-

tal deniz hüseyin"e geçişte gerçekleşir. Sol siyasal belleğe kazınmış bu son üç isim öbürlerinin de şahidi gibidir: büsbütün gelişigüzel ve anlamsız kalmama potansiyellerinin güvencesi. Ama son dizeye geçerken ters yönde bir dönüşüm daha olur: "... –ağrılıydı galiba– ve cengiz / yani hepimiz." Şahitlik ve kefalet yön değiştirmiştir: Şimdi bütün o Tâci'ler, Suphi'ler, Salim'ler ve sanki en çok da Kayhan'lar ve bütün hepsinin ve daha nicesinin birlikte oluşturduğu sınırsız küme, "yani hepimiz", her şeyin o üç isimle bitmediğinin delili haline mi gelmektedir? Kayhan'lar bir anlamlılık ihtimaline doğru yönlendirilirken, "Battal" (Mehetoğlu), "Hüseyin" (hem İnan hem Cevahir) ve "Deniz" de sol bellekte (ve özellikle marşlarda) bağlandıkları fazla sabit anlamdan kısmen sökülüp "hepimiz" veya "kim varsa" gibi daha daha geçişli ve daha *evrensel* bir kümeye iade edilirler.

Şairin burada tarihi izlediği söylenebilir: 1970'lerin ikinci yarısından itibaren, siyasal ölümlerin kitleselleşmesiyle birlikte, ölenlerin adlarının görece dar çevreler dışında hatırlanma imkânı kısıtlanmıştı. Çoğalma, özel adların simgesel işlevini de sınırlıyordu. Ama kendini günün panosuna asmanın ötesinde başka hesapları da vardır şiirin. *Toplandılar*'daki "Uzunuzak"ın tarihi 1972: "ona kaç kere söyledim babasının adını / oysa hiç umurumda değil babası / çünkü hüsam gibi neşeli süleyman gibi deli / ... / babasının adı hiç önemli değil oysa / bütün hesaplar ölümsüzlük üstüne kurulmuşsa." Adın sorunsallaşması kadar, sonunda küçümseyici ve hükümran bir jestle reddedilmesi de 12 Eylül'den çok önce, "Yenilgi Günlüğü" döneminde başlamıştı. Bu yeni nominalizm de şiirin o eski öz-yıkım eğilimine cevap vermektedir. Daha geç bir şiirde, *Kayayı Delen*'deki "Odun"da, yine isim konusu üzerinden bir tür "toprak çekiyor" duygusuna bağlanır bu eğilim: "adamlar dağdan odun indirdiler / odunun bir yanı orman bir yanı su / bekle abdurrahman geliyorum // odunun bir yanı sevinç çığlığı / bir yanı ölüm korkusu / bekle neriman geliyorum // ... // odunu kesiyorlar odun parçalanıyor / bir parçası odun öbürü baltanın utkusu / bekle odun geliyorum // kadını erkeği kocamışı delikanlısı / dün neydi günlerden pazar öyleyse bugün pazartesi / bekleyin geliyorum // tarife hiç gerek yok / yolu biliyorum." İsimler birbirinin yerini alırken hepsi de oduna, canlılığını yitirmiş ağaca, *asgari* organikliğe indirgenirler. Ve bekle odun geliyorum, yolu biliyorum: kendi sonuna giden yolu rastlansal isimler-

le işaretliyor gibidir şiir. Her şey farksızlaşmakta, yapısızlaşmaktadır. Bugün Pazartesi mi? Sadece dünün adı Pazar olduğu içindir ve önemi de yoktur. Ey farksızlık, ey asgariye indirgenmiş madde, bekle beni geliyorum ve yolu da biliyorum.

İsim sınavına son bir kez ama farklı bir hazırlıkla girmiştir şiir: filanlardan ve püsürlerden oluşan bir alet çantasıyla. Bakalım buna da dayanabilecek mi adlar! Bakalım bu tahribatın sonunda benim şu meşhur ve bulanık "seçilme huzursuzluğumdan" geriye ne kalacak! Bu noktada sanırım şairin de şiirin de tek kaygısı, o belleklere kazınmış adlara zarar vermemektir – başka her şey, seçilme endişesinin kendisiyle birlikte, zorlu, sonu gelmez bir kısaltmaya maruz bırakılabilir. Tasfiye ve koruma. Bu da şiirin ama daha çok şairinin kumarıdır. Devam edebilecek midir? "Kazanç", "koz" ve hatta "sınav" fikirlerinin de iyice epridiği bir eğik düzlemde, harcanacak başka bir şey kalmış mıdır? Bütün bu sıkıntılardan sonra yine de yayımlanabilen bir şiir toplamına "Kayayı Delen İncir" adını vermek nasıl bir şeydir? Sadece bir "ölmeme bahanesi" midir, üstelik bunun bir *bahane* olduğunu bilen biri tarafından yazılmışsa?

Gelinen bu kritik noktada şiirle şair birbirine bakmakta, "tamam, bitti artık!" gibi bir sonlanma jestini sanki ikisi de birbirinden beklemektedir. Ve ikisinin de buna kendi başına karar verip korkak durumuna düşme cesareti yoktur. Ama hesaplar farklıdır. Şair (ki bu da birkaç yıl sonra güncesine "artık şiirden başka bir şey yapmak istemiyorum" diye yazacak olan kişiden biraz farklıdır) şiirini bağlamaya çalıştığı siyasal tasarının yenilgisinden sonra artık nasıl devam edebileceğini, şiiri bir *şairlikten utanç* pratiği olarak sürdürüp sürdüremeyeceğini düşünmektedir. Şiir ise şairin bu feragatinden de kuşkulanıyor gibidir: Bütün bu değişerek sürüp gelen *askesis* manevraları, adamın sonuçta üstesinden gelemediği o "kendini hep yeniden icat etme" oyunundan çekildiğinin mahcup itirafı olmasın sakın? Şu halde ben nasıl devam edebilirim; adamın farklı sadakatlerine (ki beni buraya kadar getirmişlerdi) ihanet etmeden, onun seyreltilmiş teknik becerilerini de kullanarak ortaya koyabileceğim bir son oyun var mı?

■ ■ ■

Şiirin adlandırılmayı önemsiz saymasının hükümran bir jest olduğunu söyledim. Ama o kadar hükümran, o kadar özerk miydi acaba? "Umurumda değil!" gibi bir söz, çoğu zaman çok umurda olup da savuşturulmak istenen bir tasanın ters dönmüş ifadesidir. Özerk ve aktif değil, reaktif bir jest: geriye bakıyordur ve geriye baktığı için de ileriye: "hiç önemli değil oysa / bütün hesaplar *ölümsüzlük* üstüne kurulmuşsa." Şiirin *Toplandılar*'da bitemeyip *Kayayı Delen İncir*'e doğru uzamasına yol açan yalpalamanın başka belirtilerini de okuduğumuz parçalarda bulabiliriz. "*Bekle* beni" diyordu – demek daha vakit vardır, yol üzerinde uğranılacak yerler, görülecek hesaplar, hatta belki bazı yeni kayıp ve kazançlar vardır. Odunun "bir sevinç çığlığı olan öbür yarısında" hâlâ bir görünüp bir yiten ihtimaller vardır. Şiirin kesilip düşen odun mu yoksa onu kesen ahşap saplı baltanın zaferi mi olduğuna karar verememiş, çünkü verememeyecek olması vardır. Ve bir de, şiirin kendi kendini yorumlar ve açıklarken hâlâ şiir olarak kalıp kalamadığını görmek vardır (sadece okurun değil, mahcup bir okur olarak şiirin de merak ettiği şeydir bu).

"Giderilmez eksikliğini tanırım onun" diyordu "Acının Tarihi" nde. Tanımak sadece bilmek veya aşina olmak değildir burada, bir saygı boyutu da içerir; devletlerin birbirini tanımasında olduğu gibi, bir varlığın statüsünü, saygı talebini kabul etmektir. Tıpkı Abdo' nun tanınma talebinde olduğu gibi. Ne var ki burada tanınan şey bir şeyin varlığı değil yokluğudur. "Sen varsın" hitabının muhatabı bir eksikliktir, telafisiz bir yokluk. Göreceği bir iş var mıdır bu yokluğun?

Uyar'ın kuşyeminden başlayarak "Coğrafya"nın uçmayıp kalan tek kuşuna varan o kapanma ve inat amblemlerinde, *Toplandılar*'ın ortasından itibaren bir farklılaşma başlar. Öncekilerin hemen hepsinde bir fazlalık işaretidir bu "imge": çıkıntı, tümsek, bedende hissedilen bir katılık. "Altı Parmaklı Çocuk'a" (*Divan*): "benim odur inandığım yalnız denizse deniz / denizin yanı kışla / güzellik altı parmaklı çocuk kalkar gideriz / denizin yanı kışla // senle ben eskiyen bir paspas gibi biteriz / yağmurla yaşla / altıncı parmağımızı bir gün keseriz / yağmurla yaşla // artık biliyoruz bir gün doğduğumuzu

biz de / altıyla beşle / neden bunca doğum sancısını böyle çekeriz / altıyla beşle // altıparmaklı çocuk doğumun tamdır tay gibi / ağlamayla ateşle / neden bütün güzel ölümleri biz gömeriz / ağlamayla ateşle // kar yağar ölüm gider gelir eksikler devralınır / kavgayla dost güneşle / dağlar kayalar kalır su kalır biz kalırız / kavgayla dost güneşle." Uyar'ın bütün aşina motifleri bu şiire yığılmıştır. Fazlalık burada daha yüksek bir uyumun, daha iddialı bir "tamlık" beklentisinin işaretidir; eksiklik de "devralınan", kayba bırakılmayan bir eksikliktir. Diyalektik işliyor gibidir. *Kayayı Delen İncir*'e giderken denkliğin bozucusu olarak fazlalık teriminin yerini eksiklik almaya başlar. Karanlığa ve oradan da boşluğa doğru giden çatı merdivenindeki çifte eksiliş, bir artıya dönüşmeyen. Bunun kurcalanmasından bir şey çıkabilir mi?

"Sonsuz" kavramının en azından "Güneşi Bol Ülke"den beri bu şiirin bayrak-amblemlerinden biri olduğunu biliyoruz. Daha önce okuduğumuz "Pazarlıksız" parçasının okumadığımız bir kısmında da önemli bir görev üstlenir: "ey benim sonsuzu ezberleyen kardeşim / anamın babamın bittiği sınır / emekli subay, kültür ataşesi / öğrenci, su yolcusu, allah kerim / ve kırlara düşen amansız yıldırım / birinizin eli // yani hepinizin eli / ancak hepinizin eliyle çünkü." Sınır ve bitiş işaretlenirken bile bir'in evrensel'e erişmesine nezaret eder "sonsuz" fikri. Ama bu noktada bir ezberdir artık; şiirin sonundaki ölüye ve "pazarlıksız" duruşa sadık kalmak için bu ezberin de yoklanması gerekecektir. Hızla *Dün Yok mu*'nun sonlarına geçelim, ölümüne doğru yazılmış şiirler.

en değerli vakitlerinizi bana ayırdınız
                                        sağolunuz efendim
gökyüzünün sonsuz olduğunu bana öğrettiniz
                                        öğrendim
yeryüzünün sonsuz olduğunu öğrettiniz
                                        öğrendim
hayatın sonsuz olduğunu öğrettiniz
                                        öğrendim
zamanın boyutlarının sonsuzluğunu
ve havanın bazan kuşa döndüğünü öğrettiniz
                                        öğrendim efendim

ama sonsuz olmayan şeyleri öğretmediniz
efendim
baskının zulmun kıyımın açlığın
bir yerlere kıstırılıp kalmanın susturulmanın
aşk mutluluğunun ve eski hesapların
aritmetiğin bile

bunları bulmayı bana bıraktınız
size teşekkür ederim

Yaklaşık kırk yıl önce çıkmış "Arz-ı Hal" şiirini hatırlatmıyor mu? İkisinde de duyarsız bir yaradanın önünde bir "şakacıktan" şikâyet konumuna çekilmiştir ses. Ama o zaman başka bir şeyler de bekler gibiydi: "Benim gibi kulun çok dünyada, Allahım!.. / Eğer bilmiyorsan işte, haberin olsun. / Ekmek derdi, aşk derdi unutturdu seni. / İnsan hatırlamıyor dün ne yediğini. / Zaten yediğimiz ne ki hatırda dursun. / Benim gibi kulun çok dünyada Allahım!.. // Yazdıklarıma sakın darılma Allahım!.. / Meleklerin sana bunları söylemezler / ..." Yeni başlamaktaydı, yapacağı işlerin yanında, gerçek ya da muhayyel bir yoksulluk önemsiz kalıyordu. Kırk yıl sonra, yaradanla konuşmanın hem samimiyeti azalmış, hem de o yönden olumlu bir cevap beklenemeyeceği anlaşılmış gibidir. Öyle bir cevap gelebilecek olsaydı, kendi yapıp ettikleri de zaten fuzulileşmiş olacaktı. Şen şakrak değildir artık: susturulup kalmanın eğitiminden geçmiştir. Ondan ve meleklerinden öğrenmediği, tanım gereği ona öğretemeyeceğini de bildiği, ancak kendisiyle kalacak, kendisinden sorulacak bir "bilginin" peşindedir: okuduğumuz şiirin başlığının öbür yarısı: "Sonsuz ve Öbürü". En iyi gören, ölümünün ardından yayımlanan anma kitabına *Sonsuz ve Öbürü* adını seçen Tomris Uyar'dır. Şu şiir ikisinin de sağ olduğu dönemde dergilerin birinde çıkmış ve *Kayayı Delen*'e alınmıştı:

nedir sonsuzdan bir önceki sayının adı
diyelim sonsuz eksi bir
sonsuz eksi bir
hayatın adıdır bu

gece bütün şablonuyla
geldi üzerimize

ormanlar taş kesilip kömüre durdular
ve petrole kesti planktonların hepsi
gazyağı tunç duman
ne kadar sürdü ki ateşin yengisi
bir türlü yeterince yaşanamayan
sonsuz eksi bir

hatırla desem
neydi hatırlanacak olan
dört başı mamur bir av partisi
görkemli otellerin alacalı lobisi
kalın bir sevda ince bir mevsim sonu
tahıl ve değirmen
kırılıp dökülmüş bir iskelet
kalbiyle birlikte
bir temmuz ortası
nasılsa öyle

kaç ozan haykırmış
sürüp giden zamanın ardından
sevmek sevmek
ben de ben de

sonsuz eksi bir
şaşkın bir pazarcının
akşümüstünü sevmesinde

Başlık, tahmin edilebileceği gibi, "Nedir Sonsuzdan Bir Önce"dir. Araştırır şiir, kısaltılmış gereçleriyle. "Alacalı otel lobisi" gibi biraz ucuz bahaneleri geçerek araştırır. Ama asıl soru hep şu türden perde-soruların arkasına saklanmaktadır: İnce bir mevsimin içinde kalın bir aşkın ne işi vardır ya da sürebilir mi ateşin zaferi, hele zaten tam yaşanmamışsa? Bu türden bahanelerden, şiirin kendini daha yüksek panolara asma çabalarından geçerek asıl soruya döneriz: Nedir öbürü, sonsuzun bir öncesi, bir eksiği? Bir askeri okul mezunu, sonsuzdan bir çıkarılmasının (veya bir eklenmesinin) hiçbir şey değiştirmeyeceğini, zaten matematikte böyle bir işlemin söz konusu olmadığını bilmiyor olamaz. Öte yandan, bunu "sadece retorik" bir soru saymak ve "şairdir yapar" deyip geçmek de şiirin buraya kadar sadık kalmaya çalıştığımız kendi hakikat talebini unutmak

olur. Üstelik bu talebin şiiri (sanatı, estetiği) delerek düşünsel bir alana yöneldiğini ve son kertede Uyar'daki *şiirsizleşme* dürtüsüyle ilişkili olduğunu da vurguladık hep.

Soruya bir cevap tam burada aranabilir: Şiir o dürtünün özgül işleyişini bir kez daha sahneye koyar gibidir, seyreltilmiş, sayısallaştırılmış araçlarla. Sonsuzdan bir önceki nokta, şiirin sonsuzdaki farksızlık ve belirlenmemişliğe karışıp silinmeden önce, şiirliğini bir kez daha hissedeceği son hanedir. Ama eğer böyleyse, güçsüz, ürkek, muhafazakâr bir eşikte duraklamış demektir, savunmanın sadece savunma olarak kaldığı bir eşik. "Sonsuz eksi bir" gibi bir cümlenin düşünsel iddiaları açısından bakıldığında alacalı lobi veya ince mevsimin kalın aşkı gibi önermelerin *sadece* "şiir" olarak, şairane bahaneler olarak kalması da bu muhafazakârlıkla ilişkili olabilir. Artık risk alamayacağı, alsa bile fark etmeyeceğini anladığı bir tükenme noktasına mı varmıştır? İddiası şuydu şiirin: Silinmeden önceki son nokta mümkünse silinişin kendisi kadar kesin, dirençli, davetkâr olacak; varla yok arasındaki çizgiyi işaretleyecek; "kendini yeniden icat" tasarısının tanığı, hiç değilse mezartaşı olacak. Bazı eski provalarda (Rüksan'ın iç monologunda, "Yenilgi Günlüğü"nde, "Güneş Saati"nin gizli köprü / korkuluk pasajında, "Sunak"ta, "bir parmaklığa dayayıp ellerimi / durmak istediğimi hatırlıyorum durmadan" dizelerinde) vaadin kendi gerçekleşmesine çok benzediği anlar olmuştu. Burada lobiyle ve ince mevsimle bunu yapamıyor. "Nedir bir önceki" sorusuna zorlayıcı ve ikna edici bir cevap veremiyor. Soru, şiirliği ardında bırakarak *düşünsel* bir cevap aramaya yöneldiği anda, kendisi de şairaneleşiyor ve iyi yazılmamış bir şiirin bahanesi, kafiyesi durumuna düşüyor. Çünkü nedir "eksi bir"? Kuşyemi, bakla tanesi, hatta "gündüzün kalan hüzün" gibi, ama onlardan da daha cesaretli yeni bir negatif şiir tohumu mu? Yoksa sadece şiirin bir "sonsuz"a erişemediğinin, yetişemediğinin işareti mi, artık gücünü tükettiğinin itirafı mı? "Eprimiş" veya "enez" gibi süslü sıfatların haklı görünmekle kalmayıp düpedüz zayıf ve gevşek anlamına geldiği bir sönme eşiğinde miyiz?

En azından, şiirin kendi geçmişinden tematik ("felsefi", "kavramsal") yardımlar bekleyemeyeceği bir noktadayız. Böyle bir yardım, daha güçlü olan öbür şiirden, "Sonsuz ve Öbürü"nden gelebilirdi. Sonsuzun bir öncesini değil, "ötekisini" araştırıyor gibidir bu-

rada: sonsuzun da kendine eşitlenmesini, kendi anlamına gelmesini önleyen bir eksiklik-fazlalık, bir *zorlu* eksiklik. "Bana öğretmediniz" derken kastettiği şey: o en iyi bildiği denksizlik, bir *çağrı olarak* saf olumsuzluk. Adorno'nun "özdeşlik-dışı (kalan)" nosyonuyla ilişkilendirmeye çalışmıştım ben de bunu, epey önce.[9] Kavramın tanımladığı şeyin o kavrama sığmayan artığı, hep artakalan, kalan. – Ama ne yapmış oluyoruz böylece? Şiirin sıkıntılarına felsefeden kefil çağırmış oluyoruz. Felsefe şu anda şiirden daha sahici bir uğraş olabilir; bazı felsefe metinleri eskiden şiirin verdiği zevkin bir benzerini ama fazlasını veriyor da olabilir. Ne var ki Uyar bir "Çağdaş Sanatçı" değildi; felsefelerle ilişkisi (kendisinin de vurguladığı gibi) "bakalım ne oluyor" gibi deneysel bir zeminde gerçekleşiyordu. Pragmatizm bir felsefe ekolü değildi onun için, kendi faaliyetini (bu faaliyetin zorluklarını) *sonradan* tasvir eden bir cümleler dizisiydi. – "Özdeşlik-dışı" gibi bir negatif kavram bile, kavramın kavram olarak yetersizliğini kaydetmeye adanmış bir kavram bile, Uyar'ın "öbürü" meselesinde çok yardımcı olmayacak, hem fazla lüks hem de eksik kalacaktır: hem kendi katına çıkamayan felsefe, hem de felsefeymiş gibi yapan şairanelik. Şiirin "ne olur beni tanımlamayın, kategorileştirmeyin, eşitlemeyin" ricası da dile geliyordur bu "öbürlük" araştırmasında, bunun tersi de, sonunda bir denklik, özdeşlik elde etme dileği, artık sadece kendine benzeme isteği de. Ama bu iki dilek de en cılız formülasyonlarına indirgenmiştir burada. Şu da sorulabilir: "artık kaçınılmaz bir ustalığa vardım / acı çekmede ve rüzgârı tanımada / olumsuz şeyleri tartışmada / üstüme yoktur" dedikten sonra, "ama sonsuz olmayan şeyleri öğretmediniz efendim / baskının zulmun kıyımın açlığın / bir yerlere kıstırılıp kalmanın susturulmanın / ... / bunları bulmayı bana bıraktınız" demenin bir anlamı var mıdır? Bunlardan ya biri ya da öteki geçerli olabilir, ikisi birden değil, bir şiir içinde değil.

Açmazdadır, belki artık ötesine geçemeyeceği, yanından dolaşamayacağı bir açmaz. Belki de "şiir çıkmazdadır, çünkü insan çıkmazdadır" sözünün ciddiyetiyle ilk kez yüzleştiği, bir açmaz. Kendine denk olmama isteği, kendine yüzde yüz denk kalmış çünkü kendini fazla iyi tanımış olmasıyla nafileleşiyordur. Yeni ne vardır.

9. Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, "Önsöz", Metis, 1989, s. 31-5.

Ama başka hiçbir şeye benzemeyip sadece kendisiyle tanımlanma isteği de hâlâ bir başkalık, bir "öbürülük" ihtimali tarafından huzursuz ediliyor gibidir. Yeni ne olabilir. O "eksi bir"de, o çıkarma işleminde, ne toplanmıştır. Öğreneceği ne vardır. Sonun bilgisi bilginin sonu değil midir.

VI

"Ama Bir Planya, Onaltı Yaş, Dört Parmak"

BU KİTAPTA Turgut Uyar'ın şiiri kadar, Harold Bloom'un şiir teorisiyle de uğraştım. İlkini ikincisinin kalıplarına sığdırmaya çabaladığımı düşünenler çıkacaktır. Bloom'un altı evreli şiirsel serüven şemasının bana yol gösterdiğini söylemiştim: kitabı altı bölüme ayıran da bu şemadır. Bloom'un *Etkilenme Endişesi* kitabı, bu altı evreyi Milton'dan yirminci yüzyıla kadar Anglo-Amerikan şiiri üzerinden tanımlar. Yazarın "ev yapımı" terminolojisine (kendi nitelemesi) katlanabilmek koşuluyla, son derece berrak bir metindir *Etkilenme Endişesi*, bazen fazla berrak. Bloom'un bu ilk şemaya sonradan ekleyeceği tek önemli nokta, altı evrenin de üç çevrime indirgenebileceği önermesidir. Her çevrim bir daralma ve ardından bir genişleme evresinden oluşur; daralmanın amacı yenilenme için alan açmaktır; aslolan genişlemedir, şiirsel zafer orada kazanılır. İlk evrelerden iyi şiir çıkabilir; güçlü şiir ancak ikincilerde ve esas olarak da son ikincide belirir. Bunun çok keyfi bir bölümleme olduğunu ve aslında Bloom'un her bölümde aynı şeyi anlattığını söyleyenler olmuştur. "Etkilenme" ve "endişe"nin önemli fikirler olsalar bile "her şeyi açıklamaya" yetmeyeceğini belirtenler de. Bunlar, önemli bir şey söyleyebilmek için başka önemli şeylerin söylenmemek zorunda olduğunu, hareketin her zaman kayıp anlamına da geldiğini hiç anlamayacak olanlardır. Adım atmak hep bir Zeno paradoksu olarak kalacaktır onlar için. Bloom'un sistemli muhakeme ve ilerlemeyi reddeden enerjik şematizmi, evet, bir keyfilik izlenimi verebilir. Ancak altının niçin üçe indirgendiğini anladığımızda giderilir bu izlenim, kısmen. Her çevrimde, darlıktan genişliğe geçildiğinde, ge-

çilebildiğinde, *her güçlü şiirin* girmek zorunda olduğu üç sınavdan biri de geçilmiş oluyordur. "Güç" de önceden var olan bir kaynak değil, bu sınavların göze alınabilmiş olmasının türevidir sadece.

Özdeş değildir bu üç geçit; hepsinde o kökensel etkilenme endişesi ve kendini icat hamlesi yeniden sahnelense bile yine de farklı figürlerle temsil edilir. İlk geçitte, daha önce şiir / şairler tarafından seçilmiş olacak kadar talihliyse eğer, bu seçilmeyi kendi eseri kılmaya yönelir genç şiir, kendi kendisinin seçicisi olmaya çalışır. Seçiş burada sadece etkileme anlamına geliyordur: Yeni şair etkileneceği eski ustayı seçemez, onun tarafından *her nasılsa* seçilmiş olur. Tıpkı bir doğum tarihi kadar olumsal, ilinekseldir bu seçiliş – ve yine ancak doğum kadar zorunlu, sebepli. Şair, şair olduğunda, o etkilenmeye doğmuş olur: o etkilenmeyle doğar. Ama bu talih aynı zamanda onun lanetidir. Yaşayan ölülerle güreşmek zorundadır artık, dolaysız ve safyürekli deneyim ihtimali bitmiştir. Şimdi yapması gereken, onları içselleştirmek ve "düzeltilmiş olarak" kendinde açığa çıkarmaktır. Ama bu yeterli değildir, çünkü endişe kaynağının içselleştirilmesi ancak huzursuzluğun daha da artmasıyla sonuçlanırr. İlk bilinçsiz etkilenmeleri ironi gibi kaytarma taktikleriyle savuşturmaya çalıştıktan sonra, önünde bakir bir alan açıldığını görür, sanır: Yektalar özgürleşme oyunlarını orada oynuyorlardır. Sahnenin başkalarınca hazırlanmış olduğunu sezdiği anda yine "Akçaburgaz yalnızlığına sarınmaya" yönelecektir.

Böylece ikinci çevrim başlar. Daha da zorlu bir içselleştirme gelir, ya da bu işlemin bir sonraki evresi: boşaltma. Düzeltilmiş haliyle temsil ettiği eski ustaya da katlanamıyordur. Yeni sınavın adı solipsizmdir: "başkaları" yokmuş gibi yaşamak, yazmak. Okursuz/aşksız kalmaya da katlanmak. Her şey bu eşikte olur: hemen ölmeyebilecek olduğu duygusunu ilk kez bu ikinci doğumda edinir şiir, aslında hiç doğmamış olduğu şüphesini burada uzaklaştırır. Erteleme işlemi, tuhaf bir ters dönüşle, ikincil, dolayımlanmış bir özgüvene benzemeye başlar: aşksızlık sonraki muhtemel aşkların belirtisi olmaya yönelir. Bloom'un hiç ilgilenmediği mesiyanik bir zaman tasarısı kendine bu geçitte yer bulur: bir şeyin şimdiki yokluğunun ancak önceki ve sonraki varlığına işaret ettiği kurgusu. Ama Bloom'un da Benjamin'e rağmen bilebileceği bir şey vardır: Eski ustaların hayaletleri okurlarla / aşklarla birlikte dışlanırken çok daha sert, ke-

mirici bir açmaz da bu eşikte içselleştirilmiş oluyordur. "Bir şair, insanlara bir insan olarak seslenen bir insandan çok, kendisinden daha canlı bir ölünün (öncelin) seslenişine maruz kalan ve bu sakil, kabul edilmez duruma isyan eden bir insandır. Bir şair kendisinin *geç kalmış* olduğunu düşünmeye yanaşamaz, ama sonradan kendi önceline de ait olduğunu anladığı o ilk vizyonun yerine başka bir şey de kabul edemez. Belki de şairdeki-şairin hiç *evlenemeyecek* olmasının nedeni de budur, şairdeki-kişi [kendi kişisel hayatında] ne yapmayı yeğlemiş olursa olsun."[1] Seçildiğini kabul edemez, seçilişinin damgası olan o "ilk vizyon"dan, ilk şiirden de vazgeçemez. Bu *ikamesizlik olarak şiir* kurgusu, Uyar'daki o kemirici sadakat fikrini tanımlıyordur. Kendi öncellerinden, şiirinin başlama koşullarından vazgeçebilir belki – ama bu vazgeçişi bırakamaz, unutuşu unutamaz. İkinci geçitte ilk sınavın (kendi kontrolünde ve zorlaştırılmış sorularla) tekrarlanması da bununla ilişkilidir. Vazgeçemediğini, demek sınavdan geçemediğini (seçilemediğini çünkü ancak "başkaları" tarafından seçilmiş olduğunu) kendisi sahnelemek zorundadır. Bu huzursuzluk "evsizliğin" de "evliliğin" de (ve Uyar örneğinde mesiyanik coşkunun da) içinden kemirerek, oyarak yol almaya devam eder ve şiiri yeni bir eşiğe getirir: Ya orada bazı "sonsuzluk" çağrılarını hissetmiş olma tatminiyle oyalanacak ya da tatminsizlikten son bir şiir çıkaracaktır. Bir son şiir ki, sonun da anlamını döndürsün, sonrayı önce ve ustayı çırak gibi göstersin.

Bloom'un her an melodrama kayabilecek gibi duran barok şeması böyle. Seçilme ve yalnızlık geçitlerinden sonra, bitişle yüzleşme ve anlamını ters çevirme sınavı geliyor. Bloom'a göre bu geçidi aşabilen sadece üç şair vardır kendi baktığı post-romantik Anglo-Amerikan şiir ufkunda: Thomas Hardy, Wallace Stevens ve biraz da Yeats. Her iyi şairin her döneminde (gençliklerinde bile) böyle bir nihai tükenme, kuruma deneyimi öngörülmüş ve işlenmiştir – ama sadece bu üçü, kendi *biyolojik ve tarihsel tükeniş dönemlerinde* bu tükenişin bir sonrasından yazarmış gibi yazmayı becerebilmişler-

1. Harold Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford University Pres, 1975, s. 19 (italikler yazarın). Bloom burada kendi en sevdiği şairin, Wordsworth'ün şiir/şair tanımını da yerinden oynatmaya çalışmaktadır. Wordsworth, *Lirik Baladlar*'ın önsözünde, başka insanlara *bir insan olarak* seslenen bir insan diye tanımlamıştı şairi.

dir. Bu senaryo bize Melih Cevdet'i hatırlatmış olabilir: o da "Karacaoğlan Çeşitlemeleri" ve özellikle *Güneşte* şiirlerinde böyle bir zamansal ters dönüşü yokluyordu. Ama başka yoktur. Bloom'un son geçitle ilgili söyledikleri de Stevens veya Anday'dan çok, Necatigil ve Oktay Rifat'ı bağlar: "Şair-olarak-şairler, en çok da en güçlüleri, sonunda, ya da sonun yaklaşmakta olduğunu hissettiklerinde, kökenlere / çıkışlara dönerler. Eleştirmenler çıkışları küçümsüyor ya da edebi araştırmanın leş yiyicilerine, kaynak avcılarına havale ediyor olabilirler; ama şairdeki-şair, genellikle kendine rağmen, şiirsel başlangıçlarla saplantılı bir ilgi kurmadan duramaz, en az kişidekikişinin sonunda kişisel kökenlere takılmadan edemeyeceği kadar."[2] Oktay Rifat (*Koca Bir Yaz*'da) ve Necatigil (*Söyleriz*'de) bir mükemmel çemberle kendi başlangıçlarına dönmek, o korkulu eşiği bir sürekli döngünün herhangi bir noktası haline getirmek istemiş olabilirler. Ama bu türden bir doğallaşma çabası hep "bir öncekine" ve "öbürüne" takılmış bir şairi tatmin edecek miydi?

Bloom'un teorisinin zaafları, kendi özgül doğal-tarihsel çerçevesinin dışına çıkarıldığında belirir. Ama her güçlü teori gibi o da gücünü ancak bu çerçevenin dışında sınanıp örtük varsayımlarıyla yüzleşmek zorunda bırakıldığında ortaya salmaya başlar. Sarsıntılardan sağ çıkmış çok güçlü bir gelenek varsayımına dayanmaktadır bu teori: yeni geleni hiç rahat bırakmayan despot ölülerin oluşturduğu bir gelenek. "Herhangi bir okurun karamsar düşünceleri şiirin ölümünü hızlandırmaz," der Bloom, "ama bizim geleneğimizdeki şiirin, bir gün öldüğünde, kendisi tarafından öldürülmüş, kendi geçmiş gücü tarafından katledilmiş olacağını varsayabiliriz."[3] Uyar'ın Bloom'un yorumundan sıyrıldığı ve *onu* yorumlamaya / dönüştürmeye başladığı ilk eşik de burası. Zayıflamış bir geleneğin nihayet hükmünü yitirmekle kalmayıp bu kopuşun resmi olarak (birkaç kez) ilan da edildiği bir şiir ortamına doğmuştu Uyar. Cumhuriyetin hemen öncesinde ve başlangıcında geleneği onarma çabaları da oldu (Yahya Kemal). Ama bir geleneği onarma çalışması, en iyi sonuçlarında bile, ancak bu geleneğin onulmazca kırılmış olduğunu gösterebilir. Ve en iyi sonuçlarında yalnız bunu gösterir. Yirminci yüzyılda, "yeniliğin geleneğinden", "kopuşların geleneğin-

2. Bloom, *a.g.y.*, s. 19. 3. *Etkilenme Endişesi*, s. 51.

den" söz açan yazarlar olmuştur. Ama iş işten geçmiştir; hâkim terim, tanımlayıcı terim, gelenek değil yenilik veya kopuştur: asıl enerji tespih tanelerinin toplanmasına harcanmaktadır. Yahya Kemal'in en yetenekli "şiirsel oğulları" onun etkisini ya sadece bir tıkanma olarak yaşadılar (Tanpınar) ya da onun uğraşmaktan çekindiği Nerval ve Baudelaire gibi "başkalıklarla" hemhal oldular (Dıranas). Ama Garip çıktığında bunların da hükümsüzleşmesi *ne de kolay* olacaktı! Korkulacak şiir değildi Dıranas'ınki artık, korkulacak şiir yoktu; ama Orhan Veli'de kolayca taklit edilebilecek bir şiir vardı. Sonra Süreya, Karakoç ve Ece Ayhan geldi (Attilâ İlhan'ın bu aralığa sıkışmış olması ne acı); ve kendi kendilerini baştan çıkararak gelirken şiirin yolunu da saptırdılar. Bugün orta yaşı çoktan aşmış bazı şairler, uzun sürmüş bir dünün "genç şairleri", şu türden sıkıntılar dile getiriyorlar: Artık "İkinci Yeni" ile uğraşmanın zamanı geçmedi mi, kendimize bakmalı değil miyiz artık? Bakmalı, ama şunu da görmeli: Garip'in üç şairinin kendileri kadar güçlü takipçileri vardı, *Garip olarak kalındığında* kendilerinden de daha imkânlı takipçileri. Oysa "İkinci Yeni"nin ilk furyasına (1957-66) katılan şairlerin hiçbiri, Garip takipçisi sayılabilecek olan Salah Birsel veya Eloğlu veya Can Yücel kadar dayanıklı çıkmayacaktır (Mehmet Doğan'ın 60'ların sonunda bir *Papirüs* özel sayısı olarak çıkardığı "İkinci Yeni Antolojisi" sapla samanı –sonradan– ayırmaya yaradığı için bugün de işlevseldir). Başka deyişle, uzunca bir süreden sonra ilk kez yeniden bir benzeme zorluğu gelmiştir şiire, bir zorluk olarak benzeme. Ama burada asıl "semptomatik" olan, İkinci Yeni şairlerinin de kendi başlattıkları o zorlu ama kolay unutuşa kurban düşmeleridir: Niçin onlarla hâlâ uğraşıyoruz diyenler arasında onların herhangi bir dizesiyle cebelleşen bir "genç şaire" ben rastlamadım.

Bir fark budur: Kendi gücüne ve yarattığı zorluğa rağmen sonunda yine bir güçsüzlük/kolaylık "geleneğine" bağlanıyordu İkinci Yeni. Bu fark bir ötekini de gösterir. 80'li yıllardan sonra, 50'leri sonradan okuyan (*şiire girdikten çok sonra öğrenen*) bir kuşak da ortaya çıktı. Ne kadar ezberleyebildikleri ayrı bir konudur, ama İkinci Yeni şairlerinin yaptığı da bundan çok farklı değildi: kendi öncellerini sonradan icat ediyorlardı. *Tek şövalye bırakıp kendinden üstün / Geçirdi mızrağını içinden bir flütün*: Cemal Süreya'nın dize-

si öncellerle ilişkiyi biraz da çarpıtıyor. Bir mücadele sonunda sağ kalmasına izin verilen bir şövalyeden çok, sonradan diriltilmiş şövalyeler vardı. Var olmayan değilse bile, fazla huzursuz etmeyecek kadar uzakta olan bir esin kaynağı. "Bir uzaklık duygusu belki de. Uzaklarda bir yerlerde, başka bir şeylerin var olduğunu *hatırlamak* gibi bir şey" (*K.U.*, s. 520). Oysa Bloom'da o "başka şey" pek uzakta değildir; bilinçli olarak hatırlanmadığı anlarda bile (hatta en çok o zaman) her şeye müdahale edecek kadar işin içindedir. Böyle bir gelenekle karşılaşmadı Uyar. Devraldığı asıl gelenek, Cumhuriyet şiirinin kolay çıkışlar ve kolay düşüşler geleneğiydi.

Yirmi küsur yıl gibi görece kısa bir süre içinde şiirini birkaç kez yenilerken aslında çok eski bir şeyi tekrarladığının ne kadar farkındaydı Uyar? Çok daha önce gerçekleşmiş bir büyük kopuş (Osmanlı'nın Avrupa karşısında nihai yenilgisinin işareti olarak Divan'ın ölümü) Uyar'ın yalnız ilk seçilişini değil, sonraki dönüşümlerini de onun dışında hazırlamış ve kolaylaştırmıştı: başkaları gibi o da *bu kopuşun çocuğuydu.* Şiirinin yönünü sık sık değiştirme çabasında Uyar'dan da atılgan davranan İlhan Berk gibi bir şair bu kopuşu sormadan devralmış ve sormadan tekrarlamıştır. Uyar'ı farklı kılan, Oidipal araştırmasının ısrarlı, sancılı niteliğiydi: kendisi tükenmek pahasına, tanışmak ve boğuşmak istemişti bu tekinsiz şiirsel babayla. Ve yazılarında değilse bile şiirinin önemli anlarında, böyle bir teması kısmen gerçekleştirdiği, kendi zorluk ve kolaylığının önkoşulları üzerinde düşündüğü görülebilir. "Karartılmış, yerlere vurulmuş yenilgi, seni / yeni bir tanrı sayan soydandı o" cümlesinde, yenilgiden doğmak ve yenilgiye tapmak düşüncesinden daha önemli olan, bu tavrın da yepyeni olmadığını, tekrarlanan bir davranış olduğunu sezdiren "soy" sözcüğüdür.[4] Aynı şiirde "suyum başkalarınca ısıtılır" sözü önemlidir; ama şiirin sonundaki kazanılmış özerklik iddiasını öne sürerken bile ("artık kendim ısıtıyorum sularımı") yine aynı nafilelik deyimine başvurmak zorunda kalması belki daha önemlidir. Bloom'un gelişme şemasıyla en temel fark da burada ortaya çıkar.

4. Bu kitabın önsözünde, Werner Hamacher'in "yenilgici modernizm" hakkındaki gözlemini aktardıktan sonra şunu sormuştum: Uyar'ın şiiri kendi susuşundan sonra sorulmuş bir soruya da önceden karşılık verebilmiş midir? "Yenilgi Günlüğü"nün "soy"la ilgili kısmı, Uyar'ın en azından bu soruyu kendinin kıldığını gösteriyor.

Etkilenme Endişesi'ndeki altı evreli ve üç geçitli özerklik uğraşında en önemli evre sonuncusudur. Çünkü şiir burada kendi öncellerine ilk kez gözünü kırpmadan bakmakta, onları savuşturmaya, hatta aşmaya çalışmak yerine kendisi çağırmaktadır. Aşma, varsa eğer, ancak bu kasıtlı çağrı ve özdeşleşme içinde ortaya çıkar. "Ölülerin Dönüşü" adını verdiği bu son evrenin hareketini şöyle anlatıyor Bloom: "sonraki şair... kendi şiirini selefin şiirine tekrardan o kadar açık tutar ki, başladığı yere, kendi kuvvetini çeşitli revizyon kategorileriyle göstermesinden önceki o etkiyle dolu çıraklık evresine geri döndüğüne inanabiliriz. Ama şiir eskiden [sadece] açık *olduğu* selefe artık açık *tutulmaktadır*."[5] Bu kasıtlı özdeşleşmenin tuhaf sonucu bir zamansal çarpılmadır: Önceki şiir sonrakinin etkisinde yazılmış gibi görünür, halef bize selefi hatırlatacağına selef halefi hatırlatmaya başlar. Ama zamansal sıranın böyle ters dönebilmesi için geç şairin en sert, en çetin, dolayısıyla en *kökensel* öncelle yüzleşmesi, o en sona bırakılmış "tek şövalyeyi" de boğuşma / özdeşleşme sürecinin içine çekebilmesi gerekir. Hep "köşe başlarında" bekleyen o "yabancı canın yaşarlığını" kendine aktarabilmesi, o yabancılığı içermesine bağlıdır. Ama ya o yabancı şey bir "can" değilse? En çetin öncel bir "yaşarlık" değil de bir kopuşsa, "yaşayan" dokuda belirmiş bir yırtıksa?

Bloom'un güçlü modernleri, Yeats, Hardy veya Stevens, mücadeleye giriştiklerinde önce Romantiklerle uğraşmış, sonunda mutlaka Milton'a çarpmak zorunda kalmışlardı, farkında olmasalar da. Uyar ise ilk iki geçit boyunca Külebi, Dıranas ve belki Dağlarca'yla uğraştıktan sonra, karşısında onların da başarısını kolaylaştırmış olan asıl önceli bir *cansızlık* noktası olarak buluyordu: en çetin selef olarak boşluk, eksiklik. Bloom, daha sonraki bir kitabında, bu son geçidin ("özdeşleşme geçidi") sınavını şöyle anlatır: "... benliğin dışındaki bir şeyle o kadar özdeşleşmek ki, zaman durmuş ya da geriye veya ileriye sarılmış gibi olsun. Bu eşiğin açmazı, fanilikle, top-

5. *Etkilenme Endişesi*, s. 56. Bloom çıraklık evresini betimlemek için aslında "etkiyle dolu" değil, "etkinin su baskınına uğramış, su altında kalmış" anlamında "*flooded*" sözcüğünü kullanmaktadır bu metinde. Biz de Uyar'ın "Sunak"taki dizelerini hatırlayalım: "... hatırlıyorum /.../ herkes gibi bir avuç bedenimle / yarım dirimler yarım ölümler taşıyarak / bir denizin altından / oldukça ağır bir denizin altından / ağzı tıkalı bir sürahi gibi / suyun yüzüne çıktığımı."

yekûn ölümle yüzleşmektir ve yasaklanan içgüdü de ölüm dürtüsüdür, Freud'un 'haz ilkesinin ötesine' yerleştirdiği bir öz-yıkım eğilimi."[6] Ama bu açmazın içerdiği gerçek imkânsızlığı tam tartamıyor, kaydedemiyor gibidir Bloom. Öz-yıkım eğilimi yasaklanmakta mıdır bu evrede, yoksa içerilmekte mi? Bloom bir şekilde savuşturulduğunu veya hileyle zaptedildiğini düşünüyor gibidir. Anlattığı öykü bir "*her-şeye-rağmen*-zafer" öyküsüdür. Ama mutlak yabancılık tanıdıklaştırılabilir mi, ölüm her zaman zıtlıkların da ölümü değil midir, zafer-yenilgi zıtlığının da bu süreçte "suyu ısınmaz" mı?

Uyar'ın yaklaştığını bildiği sonla yüzleşme çabasının bazı ürünlerini önceki bölümde gördük. Güçlü ürünler değildi bu "sonsuz eksi bir" araştırmaları. Şiirin zaten bildiği şeylere (sonluluğa, öz-yıkıma) yeni bir yorum getiremiyor, bu negatif bilgiyi eskiden olduğu gibi bir "tramplene" dönüştüremiyordu. Çünkü şairin yaklaşan biyolojik sonu bilmesinden daha önce, şiir kendi başlangıcının bir kökensel bitişle belirlendiğini içten içe sezmişti. Blanchot, "Edebiyat ve Ölüm Hakkı" denemesinde, yazarın kendi kalemine şöyle demeye hakkı olup olmadığını sorar: "Dur! Kendine dair ne biliyorsun? Niçin ileriye doğru koşup duruyorsun? Niçin göremiyorsun mürekkebinin iz bırakmadığını? İleriye doğru serbestçe gidiyor olsan bile aslında bir boşluğun içinde deviniyorsun. Hiçbir engelle karşılaşmamanın sebebi de başlangıç noktanı hiç terk etmemiş olman."[7] Bu soru ne bir haktı Uyar'ın şiiri için, ne de bir ödev: ona kendi dışından zaten sorulmuştu. Uyar'ın şair seçilmesi soruyu savuşturmasıyla mümkün olmuşsa eğer, şiirin güçlü şiir haline gelebilmesi de soruyu işitmesine, onunla birlikte hareket etmesine, ondan bir "yapıt" çıkarabilmesine bağlıydı: bir kumar. Sorunun ilk seçilişten sonra daha iyi duyulmaya başlandığının kayıtları vardır. Şair (ya da şiirin kahramanı) şöyle der: "Kadınlarla yattığım yetse ya / Bir de kadın-

6. Harold Bloom, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*, Cornell University Pres, 1977, s. 403.

7. Maurice Blanchot, *The Work of Fire* içinde, Stanford University Press, 1995, s. 300. Denemenin Türkçesi, Sosi Dolanoğlu çevirisiyle önce *Defter*'in 22. sayısında, daha sonra *Karanlık Thomas*'a (Metis, 2007) ek olarak yayımlandı. Yazarın böyle bir soru sormaya hakkı olup olmadığı sorusu da aslında "retorik" bir sorudur: Denemenin geri kalan kısmı, "edebiyatın" bu sorunun hem sorulup hem de çeşitli araçlarla bastırılmasından oluştuğunu göstermeye adanmıştır.

larla yattığıma inanmam gerekiyor." Ya da: *şiir olarak yazıldığım yetse ya... bir de şiir olduğuma inanmam gerekiyor, şiir olmaya inanmam gerekiyor*. Şiir olmaya inanmak, "şiir nedir, ne yapar" sorusunun bir adım gerisinde durmayı gerektirir. Çünkü bu son soru gerçekten sorulduğunda, kendi doğumunun küçültücü rastlansallığıyla, dışsallığıyla karşılaşacaktır.

"Büyük karanlık çöküyor ve hâlâ eksiklerim var benim. /.../ 'bacağıma bıçak sokuyorum. Etimin ağır ağır düzelmesini, yenilenmesini, onun o gizli ve kutsal savaşını hazla izliyorum. Sonra bir daha.' / Yabancı bir canın yaşarlığı hep köşebaşlarında, / doğumum, durmadan doğumum başlıyor benim..." Şiir her dönemeçte o yabancı canın tekinsiz varlığını hissederken kendi tekrarlanan doğumlarının da sebebi olmak ister. Kendine inanabilmek için bu rastlansallık ve dışsallığı içermesi ve aşması gerekiyordur. Uyar'ın şiirinin temel hamleleri bu öz-savunmayı bir tür saldırıya dönüştürdüğü anlarda gerçekleşir. Görece erken bir tarihte ulaştığı retroaktif nedensellik fikri böyle bir "ofansif" telafi işlemidir: Sıfır olarak doğduğunun travmatik gerçekliğini unutmak için bir'i de bastırıp diziyi iki'den başlatmak zorunda kaldığını kendisi de sezmiştir. Şiirin farklı failler gibi davranan an'lara (önceki, yazılmakta olan, yazılabilecek olan) bölünme eğilimi de bir savunmadır: Yazılmakta olanı yazılmışın topyekûn işgalinden korumak adına, yazılabilecek olan hep erteleniyordur. Potansiyelle hemen özdeşleşmeyi reddederken bir *aralık* da açılmış olur: potansiyel bu gedikte, bu boşlukta korunacaktır. Ama Freud'un sıkça vurguladığı gibi, rahatsız edici uyarım, son kertede dürtü, savunmanın içine sızar, onu kendine benzetmeye başlar.[8] Şiirin ilk ciddi bunalımı, bu benzeşmenin bir noktasında, kendi potansiyelini yerleştirdiği boşluğun da çoktan o kökensel kopuş / boşluk tarafından tanımlanmış ve teslim alınmış olduğunu sezdiği anda ortaya çıkacaktır. Evet, kendi kendini sürüklediği bir krizdir bu; mut-

8. "Defansif işlem, bir kaçıştan daha fazlasını yapıyor gibidir. Tehdit eden dürtüyle işbirliği yapmakta ve onu bir şekilde bastırmakta, ya da amacından saptırarak zararsız kılmaktadır." *Sigmund Freud Standart Edition*, XX, s. 146. Freud' un bu gözlemi, antik Yunan düşüncesindeki *pharmakon* (hem zehir hem ilaç) kavramının bir uzantısı olarak görülebilir. Uyar'ın sulfatası ("sulfata acımı dindir acını kat bana"), "besleğen acı" sı, zaferi yenilgide arama çabaları da bu bulaşmanın, dürtüyle savunma arasındaki bu benzeşmenin ifadeleridir.

lak özerklik iddiasının, kendini her seferinde yeniden icat etme ve yenilgilerinin bile sebebi olma çabalarının sonucunda belirmiştir. Yine de bu krizin asıl hazırlayıcısı o değildir. Etine batıracağı "bıçak", bu krizi de içselleştirmesine yetmeyecek gibidir.

Krizin sadece bu noktada, "sonsuz eksi bir" fikriyle uğraşılmaya başlandığı anda birdenbire ortaya çıktığını öne sürüyor değilim. Kurtuluşun kişisel bir çile tekniğine indirgendiği her yerde, şiir dışsal ve erişilmez bir başlatıcının gücünü hissettiği için büzüşmüş, kendi içine kapanmış oluyordu. Yine de dar geçitlerden hep sağ çıkmayı, yanında birkaç büyük şiirle çıkmayı da başardı: Yekta öyküleri, "Yenilgi Günlüğü", "Büyük Saat", "Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma", "Sulfata'ya", *Toplandılar*'ın ilk yarısının tamamı ve "Sunak". Kayıp için oynuyor ve kayıptan kazanabiliyordu, sık sık. Oysa "Gazete" parçalarının *askesis*'inden ilk elde ancak "Nedir Sonsuzdan Bir Önce" çıkabildi: Kitabın başlığının (*Kayayı Delen İncir*) hakkını verememekle kalmayıp, başlıktaki fikrin da hızla eskimiş olduğunu, çünkü belki başından beri içinde bir kof nokta, zayıflatıcı bir "inançsızlık" barındırdığını düşündüren bir tökezleme: ne şiir ne felsefe, birinden fazla ötekinden az. Buraya kendi kendini sürüklediğini tekrarlamak isterim: *Arabistan*'da, bir yanda "Tanrının, benim yapıma kattığı tatların, bende ötedenberi durmakta olduğu" düşüncesiyle öte yanda "Artık töreler değil örneğim, örneğim uçmak, kendi kurduğum her şey beni mutlu ediyor" iddiası arasındaki çelişkiye yakalanmaması imkânsızdı; yakalanmasaydı kendi terimlerine sadakatsizlik etmiş olurdu. Ama diyalektik bir çelişki değildi bu; Kant'ın kullandığı anlamda bir antinomiydi, aslında bir *aporia*: iddiaların ikisi de doğru olabilir, hatta aynı anda doğru olabilirler, ama *birlikte* doğru olmaları, etkileşerek daha geniş, daha güçlü bir doğruya varmaları imkânsızdır. *A-poria* "çıkmaz" demektir, "yolsuzluk": ilk müdahalesini "Çıkmazın Güzelliği" başlıklı bir denemeyle yapmış bir şair için şaşırtıcı değil. Şu var ki Uyar çıkmazı işletmek, bir programa dönüştürmek istiyordu – sonunda çıkmazın çıkmazlığına sadece maruz kalmış, kurban düşmüş gibi görünse de.

Üstlendiği "icat" projesinin gerektirdiği oyunu oynarken, şiirin şairden ayrılarak kendi "gündemini" izlemesine fırsat vermişti Uyar; bunun bir sonucu, şiirin de farklı talepler olarak davranan an'lara bölünmesiydi. Potansiyel ancak yazılmakta olandan ayrı tutuldu-

ğunda "diri" kalacaktı – ama sonunda öyle bir an geldi ki, şiir tam da bu potansiyelden, bu gelecekten korkarmış gibi davranmaya başladı. Ama nedir potansiyel, şiir için? Buraya kadar, *belirlenmemiş* bir gelecek olarak, "yazılmamış ama yazılabilecek şiir" olarak aldık onu: bir olgu değil, bir tasarı, bir kurgu. Kendine ait bir maddi varlığı ya da nesnel gerçekliği (harfleri) olmayan bu kurguyu sadece zamansal boyutuyla mı ("henüz olmamış") tanımlayacağız?

Felsefede Aristoteles'le başlayan bir gelenek, potansiyeli edimselle (veya gerçekleşenle) karşıtlığı içinde tanımlar. Bir şey yapabilme gücüdür potansiyel, ama *yapmamış olmak* koşuluyla. Giorgio Agamben, Aristoteles'in tanımının yükünü ikinci öğeye kaydırır: "Potansiyellik sadece şunu ya da bunu yapma potansiyeli değildir, bunları yapmama potansiyelidir de. Mimarda inşa etme potansiyeli olduğunu söyleriz, şairde de şiir yazma potansiyeli ... Mimar, inşa et*me*me potansiyeline sahip olduğu sürece bir potansiyeldir, şair de yaz*ma*ma potansiyeli olduğu sürece bir potansiyel."[9] Agamben, bir diş macunu tüpünü sonuna kadar sıkmak istercesine, potansiyelin bu negatif tanımının bütün potansiyelini çıkarmaya çalışır: "Her türlü potansiyelde başından beri bir olmama-potansiyeli varsa eğer, o zaman sahici potansiyel de olmama-potansiyelinin edimselin *gerisinde kalmayıp* tümüyle ona geçtiği yerde var olabilir ancak. Bu, olmama-potansiyelinin edimselde kaybolduğu, silindiği anlamına gelmez; tersine, kendini bir olmama-potansiyeli halinde edimselin içinde *koruyup sürdürdüğü* anlamına gelir." Başka bir deyişle, bir gizilgücün gerçekleşmesi (bir "başarı", bir "zafer") eğer kendi yıkımını, kendi yenilgisini beraberinde getirmemişse tam gerçekleşmiş olmuyordur. Bir sıkım daha: Bu negatiften, bu yenilgi ihtimalinden beslenmeyen hiçbir başarı aslında başarı değildir, "değmez". Agamben'in "insanla" ilgili şu cümleleri, Uyar'ın çatallanmış faaliyetinin bir doğrultusunu da tanımlar: "Başka canlılar ancak kendi özgül potansiyellerini yapabilirler. Oysa insanlar, kendi empotanslarına muktedir olan hayvanlardır. İnsan potansiyelliğinin büyüklüğü, insan empotansının uçurumuyla ölçülür. Özgürlüğün kökü de potansiyelin uçurumunda yatar. Özgür olmak sadece şunu ya da bunu yapma

9. G. Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, 1999, s. 179-80.

gücüne sahip olmak değildir; sadece şunu ya da bunu yapmayı reddetme gücüne sahip olmak da değildir. Özgür olmak, kendi *empotansına muktedir* olmaktır, kendi eksikliğiyle ilişkide olmaktır."[10] Özgür olmak, özerk ve hükümran olabilmek için, kendi başarısızlığının da hazırlayıcısı ve jürisi olmalıdır şiir.

Bu negatif tanım, Uyar'da daha önce de saptadığımız antinominin bir ucunu verir: "kendi kurduğum her şey beni mutlu ediyor." Ama Adile'nin sözünün karşısına, gizilgüç kavramının öteki, "pozitif" anlamına yaslanan Yekta'nın cümlesi çıkıyordur hep: "Tanrı' nın, benim yapıma kattığı tatların, bende ötedenberi durmakta olduğunu farkettim." Ya biri doğrudur ya öteki; birinden ötekine geçmekle öncekini yitirmiş oluruz. Uyar bu antinominin getireceği felçten kaçınmak için değişik hamlelere (evet, "savunmalara") başvurmuştu. "Dirim" fikri, *élan vital*, belki hep hissedilmiş bir coşkuyu, daha çok da bir coşku potansiyelini adlandırıyordu belki; ama aynı zamanda antinominin parçalayıcı etkisinden kaçınmanın da yoluydu. "Kendimi kurma" ile "bana benden önce katılmış tatları tanıma" arasındaki karşıtlığı çözmenin sorumluluğu, ikisini de içerdiği varsayılan bir soyutlamaya ("hayat") bırakılıyordu böylece. Agamben' de de negatifin gereksizleşip buharlaştığı bir yer vardır: "Üç noktada, saf potansiyellikle saf edimsellik ayırt edilemez; ve hükümran olan da tastamam bu farksızlık bölgesidir." [11] Oysa adı ister "dirim" olsun ister "hükümranlık", böyle bir "farksızlık", Uyar'ın tam da *özerkliğini, hükümranlığını korumak amacıyla* kaçındığı şeydir: potansiyelin henüz gerçekleşmemiş bir güç olarak hep ilerde tutulması, şiirin kendi doğum koşullarına ("bana *benden önce* katılmış tatlar") teslim olmama çabasının ifadesidir. Potansiyelin kronolojik –dolayısıyla negatif– anlamını korumak zorundadır.

"Sözcük" şiiri (ve fikri) bu koruma çabasının ifadesiydi. Ama burada onu daha da ölümcül bir açmaz bekliyordu: sadece pozitifin değil, özerklik ve hükümranlık çabasını tanımlayan negatifin de aslında "kendi yapısına ondan önce katılmış olduğunu" fark etmek. Daha önce farklı terimlerle anlatmaya çalıştığımız bu açmazı şimdi

10. G. Agamben, *a.g.y.*, s. 182-3.
11. G. Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, 1995, s. 46: *Kutsal İnsan*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı, 2001.

bu bölümün terimlerine çevirelim. Agamben, aktardığım "farksızlık" cümlesinden hemen önce şöyle yazar: "Potansiyellik (hem yapma potansiyeli hem de yapmama potansiyeli olarak çifte görünümü içinde) Varlığın kendini hükümranca temellendirmesidir; başka bir deyişle, *kendi olmama kapasitesinden önce gelen ya da bu kapasiteyi belirleyen hiçbir şeyin olmadığı* bir durum." Ama eğer gerçekten böyleyse şiirin işi çok zordur; çünkü şiir (bir şiir, her şiir) Varlığın kendisi değil, var olanlardan biridir sadece. Ne kadar Varlığın kendisi (ya da "Varlığın Evi" filan) olmaya özenirse özensin, o da tıpkı bir insan gibi, bir siyasi parti ya da bir kurum gibi, bir *dasein*'dır olsa olsa: bir geleceği (dolayısıyla bir de geçmişi) olduğunu bilen, kendi sonluluğunu az çok sezebilen bir varoluş. "Yokluk kapasitesi" de Varlık'tan varoluşlara "geçildiği" (?) anda çoktan nakşedilmiştir onların var olma tarzına. Bu geçişin, bu aralığın, bu "atılmışlığın" sahibi ya da müsebbibi kendileri değildir – her ne kadar Heidegger "Varlık bu aralıkta, bu kendi unutuluşunda korunur" gibi bir şeyler söylemiş de olsa. Öbür önermesi daha önemli: Var olan, kendi atılmışlığının, kendi özsel sebepsizliğinin öncesine geçemez; geçip bu sebepsizliğin de sebebi haline gelemez. – Ama bu tesbit, "güçlü" şiirin Bloom'dan farklı bir tanımını türetmekten de alıkoymamalı bizi: Bir limit eğrisi üzerinde, "önceye geçme" çabasını bunun nihai imkânsızlığını anladığı yere kadar sürdürebilen ve anladığında da sadece razı olmaktan biraz farklı şeyler yapabilen asimptotik bir şiir.

Potansiyeli sadece gerçekleşmeyi bekleyen bir kudret olarak alan bir yaklaşım, Uyar'ın şiirinin kendi "başarı" ölçüsünü (çünkü kendini sürüklediği açmazı) kaydedemez. Ama Agamben gibi kavramı olumsuzla tanımladığımızda da şiiri en kestirme yoldan kendi sonuna ulaştırmış oluyoruz – oysa bundan kaçınmak istemiş, oyalama / erteleme hamleleriyle yaşamıştı: yenilgi günlüklerinin sonuna iliştirilmiş opak, muğlak *catachresis*'ler; işitilmemiş ama hep bilinmiş "sözcük"ler; mesiyanik bir devrimcilik, çoktan kaybolmuş ve henüz gelmemiş bir topluluğun "halk ozanı" olmaya özenişler; hatta "aşk"; ve belki en çok "şiirsizleşme" eğilimiyle uğraşma... Ne var ki kendi üzerine katlandıkça, sadece imgeyi değil düşünceyi de ambleme dönüştürdükçe, kısaca kendi kendisinin bilgisi haline geldikçe, erteleme yeteneği de kısıtlanır. Yol boyunca her manevra ba-

zı bağlanma, sabitlenme noktalarını da tanımlamıştır. Ama şiirden çıkma eğiliminin bile, hatta en çok onun, bir kökensel kopuşla belirlendiğini anladığı anda, sadakatin de tek anlamı kalmış gibi olur: sona, sonlanmaya sadakat.

"Bekle odun, geliyorum," demişti, yolu zaten biliyordum. *Kayayı Delen İncir*'in daha güçlü parçalarından biri "Acıyor" başlığını taşır; gömülüp kalma motifi üzerine kurulmuştur. Sanki "hasbelkader" hâlâ yazılmakta olan bir şiir, geleceğe, gençliğe, yazılmamış ama yazılabilecek olana hoyrat bir kayıtsızlıkla bakıyor gibidir:

Mutsuzluktan söz etmek istiyorum
Dikey ve yatay mutsuzluktan
Mükemmel mutsuzluğundan insansoyunun
sevgim acıyor

Biz giz dolu bir şey yaşadık
Onlar da orada yaşadılar
Bir dağın çıplaklığını
bir sevinç sanarak

[........]

Tavrım bir şeyi bulup coşmaktır
Sonbahar geldi hüzün
Kış geldi kara hüzün
Ey en akıllı kişisi dünyanın
Bazen yaz ortasında gündüzün
sevgim acıyor
Kimi sevsem
Kim beni sevse

Eylül toparlandı gitti işte
Ekim filan da gider bu gidişle
Tarihe gömülen koca koca atlar
Tarihe gömülür o kadar

Son kıta, ölümün hâlesizliği (yankısızlığı, cevapsızlığı) hakkında yazılmış etkileyici şiir sonlarından biridir; ama gücünün büyük kısmını Uyar'ın daha önce yazdığı başka "at / dirim" denklemlerinden almakta, gerilimini ancak bu eski dizeleri "harcayarak", değersizleştirerek üretebilmektedir. Yaşlanmış bir şiir, kendi gençliğinin

motiflerinden, kendi eski canlılık anlarından sanki öç alıyordur. "Tavrım hep bir şeyi bulup coşmak" olmuştur olmasına, ama "sonbahar geldi hüzün, kış geldi kara hüzün, ey sonunda akıllanmış kişisi dünyanın, bazen yaz ortasında gündüzün, sevgim acıyor, acılaşıyor." Bu düşünce, "Malatyalı Abdo"da kendi zıddıyla ilişkilenmesini sağlayan bir titreşim kazanıyordu ("Her şey akıp gider bir katı hüzün kalır / Her zaman geceleyin kalır o, bazan gündüzün kalır"). Burada sadece "sonun anlamı, anlamın sonudur" gibi bence son derece makul, son derece akıllı bir fikre indirgeniyor. – Ama hepsi "o kadar" mı? Alegorik yönelişin varacağı yer, sadece kendi nafileliğini açığa vurmak mı? Bu tevazuyu ekşimiş bir gururdan ayıran bir şey var mı? Kendisiyle birlikte, ne kadar hayali olurlarsa olsunlar "karşısındakileri" de gömmekle mi kalacak? Necatigil, "dövüşür karşıda yokken kimse" derken bundan biraz fazlasını yapmış olmuyor muydu? Sadakat sadece sona sadakate mi indirgeniyor? "Acıyor"a düpedüz gerici bir şiir dememek için herhangi bir sebep var mı?

Elbette, bu "yargıya" katılmak istemeyenler gömülme teriminin iki kez geçmesine dikkat çekeceklerdir. İlk satır bir *büyüklüğe* gönderir, yatışmayı reddeden, gömüldüğü derinlikte bir şeyler bekleyen bir büyüklük. Uyar'ın daha önceki çile mekânlarını, gemilerin "su kesimlerini" ve Ece Ayhan'ın o dizesini ("nasıl atlar ve katanalar çürürdür / varılan derinlikte") hatırlatır. İkincideyse, gömülenler ve gömülmenin kendisi, sadece gömülmüş olmakla kalır, yankısız ve bekleyişsiz. İlkinde gömüldüğü yer "tarih"tir, sadece geçip gitmenin adı olarak tarih değil, olayların, çatışmaların, arzuların ve "kahramanlıkların" da mekân-zamanı olarak tarih. İkincideyse tarih sadece zamandır, silici ve unutturucu zaman, öncesine geçemediğimiz. Şiirde bu ikisi arasında bir gerilim, bir titreşim olduğunu hissedebiliriz; ama asıl *niyet* de apaçıktır: ilk gömülmenin doğurganlığını, potansiyelini, ikincinin hiçliğine indirgemek.

Oktay Rifat "Fatih ve Elma" şiirinde, bitişi erteleme egzersizinin kısacık, parlak formülünü vermişti: "vardım dedikçe ormanında gitmede" ve "döndüm bir elmanın eşiğinden, yenik". Uyar içinse böyle bir muhteşem sonlanışa inanmak mümkün değil gibiydi. Onun formülü daha kısaydı: sonun ihtişamı, ihtişamın sonu. Buna rağmen hâlâ ne yapabilir, Poe'nun "Bay Valdemar"ı gibi bir türlü susamadığına göre? "Odun" veya "Acıyor" gibi parçalar, iki-üç kez tekrarlan-

dıklarında, şiir olmaktan çıkıp bizim hayatlarımızla ilgili belgelere dönüşürler ve bu açıdan "üçüncü sayfalarla" yarışmaları da imkânsızdır. O halde? Yapamadıkları, beceremedikleri ve henüz denemedikleri vardır. Birini çoktan fark etmiş olmalıyız: Seçilme sınavına kendini defalarca soktuğu halde, solipsizm / yalnızlık sınavına sadece bir kere girmiş ve çıktığında çoktan aşkı bulmuştu: bir kolaylaştırıcı, bazen fazla kolaylaştırdığını da gördüğümüz. Demek bir sınav hakkı daha vardır, "Acıyor" başlığının da işaret ettiği. Ama bu sadece bir hak değil, bir yükümlülüktür de. Koşulların değişmesi eski sınavı hükümsüz kılmıştır: o sırada hâlâ görece toydu, safdildi – şimdi kendini çok daha iyi tanıdığı, fazla iyi tanıdığı (demek *inanç* kapasitesinin de aşındığı) bir ortamda vermelidir aynı sınavı. Bir de sadakat ilkesi var. İnanarak, inanmadan, kendini zorlukla da olsa inandırarak geçtiği her eşiğe ayrı ayrı ve hepsine birden aynı anda sadakat. Bu geçişe, bu "sürükleyici akışın" kendisine sadakat. Birkaç şiir daha okumak zorundayız.

■ ■ ■

İki sınav: seçilme ve solipsizm. İlkine başkaları davet etmişti onu. Sonra aynı sınava kendi zorlaştırdığı sorularla bir daha girdi; bu kez jüri de kendisiydi. Dışardan içeriye doğruydu yöneliş bu evrede, başkalarından kendine doğru. İkinci sınavı açan kendisiydi; başkaları onun böyle bir sınava girdiğinden bile habersizdi ve "Yenilgi Günlüğü" ânına kadar sınavın koşullarını kendisi de tam bilmiyordu. Ama nerdeyse mutlak bir içsellik deneyimi olarak geçen bu sınavdan çıktığında kendini tümüyle dışarıda buldu: "aşksızlık" sahiden onu "yeni bir aşka" götürmüştü, umutluydu, "angajeydi", *meydanda* konuşuyordu. Daha geniş bir izlerçevre tarafından işitilmesi de bu dışsallaşma sayesinde, özellikle *Divan* kitabıyla gerçekleşti. Ve kendi kasıtlı zorlaştırmalarının ötesindeki bir zorluğu da bu noktada hissetmeye başladı.

Zorluğun farklı görünümleri vardır, ama hepsi şiirin yeni bir *kırılganlık* edinmesi başlığı altında toplanabilir: sertleşmeye, esnekliğini yitirmeye başlamıştır. Sertleşme şiirin kendi cihazını daha iyi tanımasıyla (başka bir deyişle, "yalansızlaşmasıyla") ilişkilidir. Ken-

dine yabancı olanı veya sahte görüneni kovarken, henüz bilmediği şeylerden beslenme imkânını da kısıtlamak zorunda kalır. Böyle bir imkânın sadece yalan veya yanılsama olarak göründüğü noktada şiir de cam gibi saydam ve cam gibi kırılgandır. En geç *Toplandılar*'daki "gazete" parçalarından itibaren, göze aldığı risklerin asıl hedefi yenilik değil tasfiyedir. Ne kadar alabileceğini değil, ne kadar atabileceğini hesaplıyordur artık. Şiirin bir yanda mecazi gereçleriyle öte yanda enerjisi veya duygu yükü arasında tuhaf bir ayrışma da belirir bu noktada, bir tür "faz farklılaşması": İmgeler amblemleşmeye (saydamlaşmaya, camlaşmaya) başladığı anda yeni bir enerji aşılanması da gerçekleşir, şiirin dışa (aşka, tarihe, eyleme) açılmasının hem sebebi hem de sonucu olan bir aşılanma. Mecaz düzenindeki *askesis*'in daha genel bir dilsel zayıflamaya dönüşmesini önleyen de budur. Uzun bir süre, "gazete" parçalarına kadar, mecazda yitirilenler, ritmin kırbacıyla telafi edilir. *Toplandılar*'ın ilk yarısındaki birçok şiirde olduğu gibi, sesin bükülüşleri, görsel ya da düşünsel terimlerle yakalanamayacak bir gerçekliğin, bir etkinliğin "işitsel imgesi" haline gelebilmiştir.

Ama dayanıksız bir telafidir bu. Ses şiirin hem en can alıcı, en tazeleyici, hem de en tehlikeli, çünkü en çabuk bayatlayabilecek öğesidir. İkinci Yeni'nin etkinliğini "edâ" fikriyle tanımlamak isteyenler de oldu; ama sesin hareketi belirgin bir kimliğe dönüşüp edâ terimini hak eder hale gelmişse, kötü anlamıyla bir manyerizm de çoktan ortaya çıkmıştır.[12] Uyar da farkındaydı bunun, "korkulu ustalık" derken böyle bir manyerizme de işaret ediyordu. Yine de her şeyi sese fazla bağlanmakla açıklamaya çalışırsak biz de sese fazla bağlanmış oluruz. Şiir seste eskir, demek başka bir sorun vardır. Ritim bir enerji aşılanmasının ürünü veya ifadesi olabilir, ama enerjinin kendisi değildir. Uyar'ın şiirinde beliren kırılganlığın asıl sebebi, tam da kendini iyi tanır olduğu bir anda, *dışsal* etkenlerle belirlenen bir enerjiden beslenmeye başlamasıydı: bu enerjinin akışı

12. Şiirde modernliğin bir hikâyesi, sese bağlanma ve yine sesten umut kesme şeklinde özetlenebilir. Tanpınar, 1960'ta Paris'ten Adalet Cimcoz'a yazdığı bir mektupta, kendi şiirleriyle ilgili sıkıntısını şöyle anlatır: "Bir *müzisizmin* her şeyin yerine geçtiği ve Türkçe bulunan bir kafiyenin bir zafer addedildiği devirlerde yazılmış şeyler. Şimdi şiirden sadece musikiyi istemiyorum." *Tanpınar'ın Mektupları*, Dergâh, 1992, s. 153.

herhangi bir dışsal engelle karşılaştığında şiir de kendini fazla iyi tanımanın kısırlığıyla yüz yüze kalacaktı. Uyar'ın "devrimci diyalektiğinin" bazen fazla otomatik görünmesi ("... herkes birbaşına kaldı, evet / sonradan hep birlikte kurtulunmak üzere"), bu kısırlaştırıcı bilginin sonuçlarını önceden sezmesiyle ilişkili olabilir. Öte yandan, nesnesine erişmiş aşk da kendini bir dışsal tesadüfün müdahalesine açık bırakmış demektir. Burada soğuk bir önsezinin ifadesiyle *Divan*'ın en ünlü parçalarından "Yokuş Yol'a" gazelinde karşılaşırız. Sadece ilk üç beytiyle[13] hatırlanan şiirin şu dizeleri de önemlidir: "bir yolda el ele gideriz, o yolda bir gün usanırsan / padişahlar ve Muşlar kanar, darülbedayiler kanar // ... // el ele gittiğimiz bir yolda sen gitgide büyürsen / benim içimde çok beklemiş, çok eski bir yer kanar." Bu önsezinin bir öngörü de olduğunu anlamak için şairin son yıllarındaki mutsuzluğuna tanıklık etmiş olmak gerekmiyor, *Kayayı Delen İncir*'i okumak yeterlidir. "Sevgim acıyor" cümlesi kitabın bu yönünü özetler. Varılmış aşkın mutsuzluğu kendi amblemini de üretmiştir: "ey gözleri maden."[14]

Şiirin kendi beka kaygısı açısındansa sorun yeni bir karanlığa, yeni bir yalnızlık deneyine girip giremeyeceğidir: Aşksızlık onu yeni ve bilinmedik aşklara doğru büyütebilecek midir? Asıl zorluğu nihayet tanımlamış oluyoruz. Bu imkânsızdır, çünkü şiir kendisini buraya getirmiş olan zembereği bir kez tanıdıktan sonra onu geriye saramaz, tekrar geremez. Fazla iyi tanımak? Bu açıdan şiirin bir dış yorumcuya ihtiyacı yoktur. *Kayayı Delen İncir*'de "Hangi Soruyu, Niye" şiiri, değindiğimiz entropi yasasını kendi terimleriyle ifade ederek başlar: "hangi soruyu yanıtlasam yetersiz kalıyor yanıtım /

13. "güllerin bedeninden dikenlerini teker teker koparırsan/dikenleri kopardığın yerler teker teker kanar//dikenleri kopardığın yerleri bir bahar filân sanırsan/Kürdistan'da ve Muş-Tatvan yolunda bir yer kanar//Muş-Tatvan yolunda güllere ve devlete inanırsan/eşkıyalar kanar kötü donatımlı askerler kanar."

14. Amblem, çünkü sık sık tekrarlanır. İki örnek: "her zaman yazılır aşk şiiri/ çünkü aşk yazılgandır/ve her zaman ortada/pazar perşembe cuma/ama elini tutunca/neden korkarım/bir su alır bedenimi götürür/mayısta ekimde hele sonbaharda/ey dünya kuşkusu gözleri maden sana/görkemli bir kente bakar gibi bakarım/bağışla" ("Yaza Girmeden Yazda"); "şimdi nedir ilk bakışta yitirilen/ey gözleri maden/ey ilk güneş saatinin çubuğu/de ki aşk pusudadır ve bir dükkânda/ ölümsüzlüğün mührünü kazır" ("Ayağımın Tozuyla"). Maden kaynaktır, cevher; ve cansızdır, görmeyen ve kaydetmeyendir, "bakla tanesi"nin inorganik versiyonu.

günün tarihini bile söylemiyorum o yüzden sorulunca / *suya dönüşmesi ne demekse kar billurlarının* / o demektir sanki *zamanın çalışkan tedirginliği.*" Sonra cevabı olmayan şu soruyla devam eder: "başka ne verebilir haydi soruyorum o diriliği / göğüs kafesini zorlaya zorlaya çığlığa hazırlayan." Kendini fazla iyi tanımak? Şöyle devam eder: "o gemi eski bir gemidir denizin bahçesinde unutulmuş / tanırım çok eskiden tanırım kendisini / bu bahçede *madensel* düşlerdir onu tek oyalayan / oysa çoktan tarihe karışmıştır görkemli su kesiti / kösnüsü kemik kabuklu midyeleri bile doyurmayan." Peki, başarılı bir şiir midir bu? Sadece kendini tanımakla kalmayıp böyle yaptığını da bildiği ve söylediği için, en azından zeki çünkü dürüst bir şiir olduğunu söyleyebiliyorum ancak. Son dize de böyle bir yalansızlığa, yanılgısızlığa yerleşme isteğini işaretler: "günün tarihi akşam şimdi söyleyebilirim yanılmadan." Ama şiirin öz-bilinci çoktan varlığının önüne geçmeye başlamıştır, "fazla tanımayı" da tanıyacak kadar. *Kayayı Delen İncir*'in son parçası "Hazırlandın Diyelim"de, şiirin ardından değil önünden giden bir gölgeyle temsil edilir bu öz-bilgi:

hazırlandın diyelim bir yolculuğa
        "bu, yalnızlığa da olabilir" diyor birisi
dayanıklı mısın bakalım
silâhın nedir
ilkin asfalt ve beton
bir bakarsın önün ardın su kesilir
yüzme de bilmezsin ayrıca

        "çocukluktan kalma şeyler bunlar"
diyor matrağa düşkün biri
        "nasıl olsa yenilir"
Oysa kavradığım her şeyin adını bilmek
biraz bunaltıyor beni
örneğin bir atom santralı projesi
Hollanda'daki bir caz konseri
öleceğimi biliyorum nasıl olsa
ama gölgemi önüme düşürüyor
güneş önümden gelirken
şaşırıyorum gövdemi

Bir "matrakçı", şiirin kendi yerleşik ironisti, yolun yalnızlığa da varabileceğini söyleyerek uyarıyordur onu. İki ironi tabakasını ayrıştırmalıyız. İronist, yolun baştan beri bir yalnızlık yolu olduğunu şiirin kendisinin de zaten bildiğini bilmezden gelmekte, böylece "bilme" işini de ona bırakmaktadır. Oysa asıl ölümcül bilgi, matrakçının telaffuz bile edemediği bilgi şudur: Nereye giderse gitsin şiirin öz-bilinci bir gölge gibi oraya ondan önce, şiirin "gövdesinden" (duyuş ve duygulanım kapasitesinden) önce varmış oluyordur artık. Güneş önden geldiği halde gölge arkaya değil öne düşmektedir: *ilerdeki güneşten de güçlü bir ışık / gölge etkeni vardır geride*. Uyar'ın şiiri, kendi ölümcül kaynağına hiç bu kadar yaklaşmamış, o kökensel kopuşun hiç bu kadar yakınına gitmemişti. Bir kaçınma ve başlama tekniği olarak ironinin kaldıramayacağı, oynayamayacağı bir bilgidir bu. Bu kadar yakından ve dolaysızca geldiğinde, o yerleşik matrakçıyla birlikte şiirin başka içsel ayrımları da hükümsüz kalır. Dahili ironist sadece yolculuğun bir yere varmadığını ima edebilir – aslında hiç başlamadığını ve her zaman çoktan sona erdiğini kavramaksa şiirin kendisine düşer. Ama kendisiyle ilgili "her şeyin adını bilmek" yorgun düşürmüştür onu. "Yazılmış-yazılan-yazılacak" gibi ayrımların arasına saklanamıyordur artık; geçmişte ondan bağımsızca gerçekleşmiş olan yıkım, geleceğin de sahibi olduğunu bildirmektedir. "Öleceğimi biliyorum *nasıl olsa*": şu halde başka her bilgi de beyhudedir, çoktan bilinmiştir ve yalandır. Sonun bilgisi, bilginin sonu.

Saydamlaşma, demiştik. *Arabistan*'ın başlarındaki "Öteyi Beriyi Omuzluyorum" parçasını ("tralalla") hatırlayalım. "Karanlığımı yitirdim" diye bitiyordu: beni tutan, geri çeken suçluluğumu, beni yeniye, bilinmedik olana açılmaktan alıkoyan o "yumruyu" yitirdim, serbestim. Yıllar sonra aynı sözü *arzuyu, enerjiyi yitirdim* anlamında da kullanacağını bilemezdi o eşikte. Ama *Kayayı Delen İncir*'deki ("Alıştırdılar Bir Kere") şu dizeler "tralalla"nın bilindiği (ve artık onulmazca amblemleştiği) bir noktadan yazılmıştır:

biliyor musun ulaşamadım bir türlü
yani İstanbul'a bir türlü

şimdi karanlığım da
belleğim de yok

otlar mı dereler mi
kim yaşadı o tadına doyulmaz günleri
bir turuncunun dinginliğindeki
yeri doldurulmaz
o turuncunun yani

kimin ay'ıdır aşk
örneğin perşembe günleri

ama bütün bunları bütün bunları
yeniden yorumlayabiliriz şimdi

Kendi geçmişinin nerdeyse her satırını, her sözcüğünü beraberinde taşımış bir şiir, "artık hatırlamıyorum" diyor. Öz-bilincin hareketsizleştirici istilasına karşı bir savunma çabası mıdır bu "belleksizlik"? Yoksa geçmişin yitirildiği, çünkü mülk olmaktan çıktığı mı ima edilmektedir? *Kim yaşadı o turuncu, o telafisiz günleri, herhalde ben, ama şimdi hiçbiri benim değil.* Tekrarlamak, onarmak, yolda yitirilmiş hedefine sonunda ulaştırmak istiyor mudur? Geçmişi *düzeltmek* mi istiyordur? Hayır, avunusuz bir berraklık ânında durmuştur. Arzunun yöneldiği ve bir süre de dilini konuştuğu yere ("İstanbul") aslında hiç ulaşmamış olduğunu, çünkü zaten ulaşamayacağını, arzunun kendi hedefini hep kaçıracağını sonunda anlıyor mudur? Son iki dize bir "her şeye yeniden başlama" düşüncesini çağırır ve savar: eylemle yorumun ayrıştığı, belleğin sonunda arzunun boyunduruğundan kurtulmuş olduğu bir düzlükten konuşuyordur. "Günün tarihi akşam, şimdi söyleyebilirim yanılmadan." *Kayayı Delen İncir*'in birçok şiiri, bu yanılgısızlık bölgesini, bu arzu-ötesi düzlüğü tanımlamaya çalışır, tanımlamaya, olumlamaya, kutsamaya. "Sonsuz Girişim"in son kıtası: "sonunda bir örneğe vardım / sakindir dünyanın akşamları / kendine uygun kişiliği bekler / ve tanrı uykusuz / yorgun bedeniyle / yerini alacak / bir ölümlüyü." Şunlar da "Söylenir" başlıklı şiirden: "söylenir ve yarım kalır / bütün aşklar yeryüzünde / bir kaktüs bol sudan nasıl / çürürse öyle // ... // nasıl mutlu oldum iki yaz / nasıl mutlu oldum kardeşler / salkımsöğüt bir ben iki / bir üçüncü var mıydı bilmiyorum / üçüncü vardı elbet / bir yaban ördeğinin sevincini taşıran / bir sonbahar gibi köpüren / temmuza benzese de / öyle oldum ki anlatamam / sıcak yaz / solgun bir coğrafya gibi belleğimde / şapkalar çiçekler eski elbiseler / geçmişi

olan eski elbiseler / denizden çıkan bir ışık / unutulmuş bakımsız arka bahçeler / öyle oldum ki anlatamam / her mevsimde sonbaharı taşlayan / bir çocuk nasıl olursa öyle // ... // anlatamam ormanların ettiğini / nasıl dayandım o mutluluğa / tükenmez bir ışık olan mutluluğa / deniz ve ışık olan / karmakarışık bir mutluluğa / nasıl // şimdi bir şarap gibiyim / coğrafyasız / eskimeye bırakılmış fıçısında."

Yaşarken fazla şiddetli, çürütücü bir mutluluk, bittikten sonra, ama ancak bittikten sonra, bir olgunlaşma ve değerlenmenin de kaynağı haline gelir gibi. Ama şiir bu Stoacı hikmetle yetinecek midir? Son kıtadaki epeyce kendinden memnun olgunluk *sahici* midir: o "karmakarışıklığın", o "yarım kalmanın", o "unutulmuş bakımsız arka bahçelerin" hakkını verebiliyor mudur? Bir hamlık yok mudur bu olgunluk iddiasında, cevapsız kalan (kalmaya mahkûm) soruları bastırmaya çabalayan bir acelecilik, bir "çalışkanlık"? Yalansızlık, kendini *öne sürmeye* başladığı anda, çoktan kendi karşıtına, kurnaz bir yanılsamaya dönüşüyor değil midir? Ne yaparsa yapsın o uğursuz öncelin, kökensel kopuşun ötesine ya da ardına geçemeyeceğini sonunda sezmeye başlamış bir şiirin "olgunlaşma" fikrine de eleştirel davranması gerekmez mi? Arzunun içinden arzu-ötesi bir platoya vardığını iddia etmekle, aşksızlık geçidinden bir kez daha geçmiş, daha iyi geçebilmiş oluyor mudur? Böylece sadakat bahsine dönmüş oluyoruz.

Arzunun imkânsızlığının (oynaklığının, bölünmüşlüğünün) en tavizsiz teorisyeni, Lacan, aynı zamanda her türlü sadakatsizliğin kendi arzumuza yalan söylemekle, o arzudan taviz vermekle başladığını vurgular.[15] Bu tez asıl tahripkâr hakikatini, arzunun her zaman çoktan çatallanmış olduğu teziyle eşleştiğinde üretir: "Arzuya oranla taviz verilemez", ama arzunun kendisi bir değildir. Nerede ihanet ettiğimizi, ne zaman yalan söylediğimizi çoğu zaman anla-

15. Etikle ilgili seminerinde, "hüküm gününün" asıl sorusunu şöyle formüle eder Lacan: "Sendeki arzuya uygun davrandın mı?" Ve şunu ekler: "Analitik açıdan, kişinin suçlu olabileceği tek şey, arzusuna oranla taviz vermiş olmasıdır... 'Kişinin kendi arzusuna oranla taviz vermesi' dediğim şeye, öznenin yazgısında her zaman şu ya da bu ihanet eşlik etmiştir... Ya özne kendi yoluna, kendine ihanet ediyordur, ya da daha basiti, birlikte bir şey yapmaya aşağı yukarı ant içtiği birinin bu umuda ihanet etmesine ses çıkarmıyordur." *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan VII*, Routledge, 1992, s. 314, 319 ve 321.

rız, ama nasıl sadık kalabileceğimizi bize öğretecek hiçbir hazır kural yoktur. Sadece, böyle bir sadakat fikrinin, Uyar'ın "Yenilgi Günlüğü"nde verdiği anlamda "hamaratlığın", işgüzarlığın da karşıtı olduğunu sezebiliyoruz.

Sadakatin ancak kendi parçalarının her birine ayrı ayrı ve hepsine birden aynı anda sadık kaldığı sürece kendi adına lâyık olabileceği düşüncesi Uyar'ın en çok bu son işlerinde şekillenir, her zaman en ikna edici ifadesini bulamasa da. Son kısmını okuduğumuz "Sonsuz Girişim" parçasının bir bölümü şöyle: "herkes nasıl durmuşsa öyle söyler / ben de nasıl durdumsa öyle söyledim / ağaçlar, çiçekler güzeldi derken / ayırmak istemedim onları / oysa bilirdim tek tek adlarını / sütleğeni övseydim sözgelimi / küstümotu küserdi bana / ölçülerim içinde bütün güzellikleri / tanıdıktan sonra." Ancak her birine ayrı ayrı ve ancak hepsine birden. Yaşamış olduğu o "dayanılmaz" mutluluğu düşündüğü şiirlerden biri de şöyle başlıyor: "parlak ve kara mıydı mor muydu / yaşadığım neydi sahi / diye / düşündüm birdenbire / sağa yatık bir yazı değil / sola yatık bir yazı değil / dik kafalı bir yazı değil / başı eğik bir yazı değil / ya hepsi ya hiçbiri / galiba solgun bir gramatika / özellikle akşamüstleri" ("Parlak ve Kara"). Ya hepsi ya hiçbiri. – Daha önce "yalnızlık geçidi" dediğimiz ikinci sınavın değişen anlamını şimdi daha iyi tanımlayabiliriz belki. Şiir solipsizmin karanlığına çekilemeyecek kadar iyi tanıyordur kendini artık; o sınava ilk girişinin ardından aşk edinmiş, aşkla ve aşk için konuşmuştur, bazen fazla hamaratça konuşmuş olsa da. Bunun kendi nesnesinin hep biraz uzağında kalmaya niyetli bir *karasevda* (bir "saray aşkı") olmadığını da biliyoruz: Erişmek, sahiden eriştiğine inanmak istemiş; o dayanılmaz mutluluğu sadece yitirildiği anda değil, yaşanırken, büyük saatte, bir öğle güneşinin altında da saptamaya çalışmıştır (şiirin bunu bazen şairin kendi hayatında başarabildiğinden de daha iyi yaptığını düşünebiliriz). Şu halde, "Yenilgi Günlüğü" ânında henüz aşksızlığın içinden (ileriye doğru) baktığında tasavvur ettiği aşkla, onu yitirdiği noktadan geriye doğru baktığında gördüğü aşk arasında da bir fark olmalıdır: iki *aşksızlık* arasında bir fark olmalıdır. *Kayayı Delen İncir*'in "Yenilgi Günlüğü" ve "Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma"sının düzeyine çıkan belki tek şiiri, "Eski Bahçenin Bir Evi", hatırlamanın hayal kırıklığına taviz vermeyi reddettiği bir ânın içinden yazılmıştır.

uzun süre düşündüm, nedir ağzımdaki yaban tad
üvez değil, karadut değil, sevdiğim bir şey değil
ama bana yabancı gelmiyor ve alıştırıyor kendine
bir ses, bir açıklama bir evet ya da hayır
değil
eski bir şey, evi olan eski bir bahçe

alnım değişmez biçimini buluyor sanki
karadut karasından, üvez kokusundan
birisi geliyor karşıma oturuyor bahçede
bir ölüm olayına ilişkin bir şeyler soruyor
önce çayınızı için diyorum, hayır diyor
ısrar ediyorum hayır diyor ben hiç çay içmem
özellikle alacakaranlıkta hüzün verirmiş ona

birden usuma vuruyor haklı olduğu
evet alacakaranlıkta herkesin sahipsiz olduğu
ölüme ilişkin o konuşmayı da hatırlıyorum
ölümler sahipsizdir yoldaki kötü çukurlar gibi
gelip gitmezler bile kendileriyle kalırlar
1918'deki bir ölüm eski bir bahçedir belleğimizde
ve evi yoktur üç odalı, duvarları resimli
bir adam çıkar o evden belki bir yere gider

sonra ölüm konuşulur fısıltılar düzeyinde
aşkın adı geçmez ama belleğin bir yerlerindedir
çocuk gibi defne dalı gibi rüzgâr gibi bir şey olarak
lâmbanın sönmesini durdurur ocaktaki ateşi tazeler
susulur saygı duyulur oturulur oturulur

ey evsiz eski bahçe bir evin olmalıdır
suya da dayanıklı ateşe de ve hayata
çatlak tabakların eskimiş giysilerin kokusunu taşıma
karadut defne ve tüylü ayva
gecikmiş önemsenmemiş yıpranmış aşkları hep hatırla

nasıl kıpkızıldı bir sabah tanyeri hiç unutmam
deli gibi vuruyordu ahşap kaplamalara

Şiirin *leitmotif*'i başlıkta ortaya çıkar: mülkiyet ilişkisi ve bu ilişkiyi boşaltan, hükümsüzleştiren bir semantik ters dönüş: evin bahçesi değil, bahçenin evi. "Yaban" bir tad bırakır bu ters dönüş; sevilen bir tad değildir, ama bilinmeyen bir tad da değil: ait olmadığı söylenen o iki meyvenin hafifçe ekşi lezzetini çağrıştırıyordur. Ne olumlanabilen, ne de düpedüz olumsuzlanabilen bir duyum. Ne tam olarak sahiplenilebilen, ne de rahatça reddedilebilen. Bir çağrı ("ses") değildir, bir işaret değil, her şeyi nihayet anlamlı kılacak bir açıklama değil. Sahipsizleşme fikri üçüncü dizedeki "alışma" terimiyle de kendini belli eder. Alışma olması için ortada bir kişinin, alışacak bir öznenin bulunması gerekir, doğru; yine de özneliğin en güçsüz halidir alışkanlık. Kararın ve eylemin değil, edilgenliğin, sürüklenmenin öznesidir alışan kişi. Sözcük bizi o eski şiire gönderir: "kötü bir alışkanlıktan başka nedir ki bir adam." Sonra ölüm fikrine bitişir sahipsizlik. "Yoldaki kötü çukurlar gibi": bazı *koca koca atlar*, kendi önemsizliklerine gömülmekle kaldılar. "Alnım değişmez biçimini buluyor sanki" dizesinde beliren kadercilik burada kapkara anlamına indirgenir: o ölümler "gelip gitmezler bile, kendileriyle kalırlar." Ölüm kişinin kendi yazgısına nihayet eşitlendiği, o yazgıyı tam olarak sahiplendiği andır – ve bu sahiplenmenin de anlamsızlaştığı an: artık bir geçmişi ve bir potansiyeli üstlenecek bir irade de yoktur. "Evi olan eski bir bahçe" cümlesindeki özne-yüklem belirsizliği, üçüncü kıtanın sonunda ikinci bir çarpılmaya uğrar: belleğimizdeki eski bahçenin evi yoktur ve bu olmayan evden bir adam çıkıp bir yere gidiyordur. Bu gitme, *Divan*'ın "Şurdan Burdan Hazırlanma' ya" şiirindeki bir terk edişi hatırlatır: "su bitti gül susadı her şey bitti / bir kurt ihtiyarladı ve soğuk bölgelere gitti." Tanıksızca ölmek üzere uzaklaşan yaşlı hayvan, aşksızlık geçidinin bu ikinci versiyonunun asıl mecazı, asıl amblemi midir? Tanıksızlık Uyar'da çoğu zaman bir sınav koşulu olarak belirir ve haysiyet fikriyle ilişkilidir. *Her Pazartesi*'nin "Öndeyiş"ini hatırlayalım: "akşam, azıcık!.. alnımın azıcık yüksek kaldığı / lâstiklerin, benzinlerin, bonoların azıcık ufaldığı // Bir odada azıcık!.." Ne var ki bu dizelerin yazıldığı sırada şiir henüz ilk yalnızlık geçidinin içindeydi; çıktığında "odada" artık yalnız olmadığını görecekti. O noktada herhangi bir haysiyet de artık saklanmakla, bağışık kalmakla *korunabilecek* değil, tersine kabından taşmakla, başkaldırmakla *elde edilebilecek* bir değer ola-

rak görünmeye başlıyordu. Buradan tekrar geriye, yalnızlığın kibirli tanıksızlığına dönüş yoktur ve "Eski Bahçenin Bir Evi" de bu dönüşsüzlüğü kaydeder: "sonra ölüm konuşulur fısıltılar düzeyinde / aşkın adı geçmez ama belleğin bir yerlerindedir / ... / susulur saygı duyulur oturulur oturulur." Aşk ve ölüm çiftinin ikisinin hakkı, tam suskunlukla değil de suskunluğa çok yaklaşan bir sesle, "fısıltılar düzeyinde" bir konuşmayla verilebiliyordur.

Ama işte bu noktada şiirin sesi birden yükseliyor. Buraya kadar bir iç konuşma olarak gelmiş, hatırlama ve durum tesbitleriyle ilerlemişti. Kimseye seslenmiyordu. Sondan bir önceki kıtada bir muhataba seslenmeye başlar; ısrarlı bir hitaptır bu, yalvarmayla talimat arası bir kipe yerleşmiştir. Muhatap ilk bakışta o eski bahçeden ibarettir: bir evin olsun artık, "suya da ateşe de dayanıklı ve hayata!" Ama "gecikmiş, önemsenmemiş, yıpranmış *aşkları* hep hatırla" cümlesi, evin üzerinden ikinci bir muhataba da seslenildiğini belli eder. Daha önce "adı geçmeyen ama belleğin bir yerlerinde" duran aşk mıdır bu muhatap? Çok daha önce, *Divan*'da, karanlık bir önseziyle de seslenilmiş olan aşk? "Bir yolda el ele gideriz o yolda bir gün usanırsan /.../ benim içimde çok beklemiş, çok eski bir yer kanar." Burada artık kan yoktur, akacak olan çoktan akmıştır; kan da belleğindir, eski bahçede bir ışıyıp bir sönen anı parçalarına karışmıştır. Ama ne aşk, ne mâşuk, ne de evsiz eski bahçenin kendisi, gerçek bir muhatap olabilir. Sağırdan da çok, dilsizdir bu figürler: çağrıya karşılık verme imkânından yoksundurlar, her zaman çoktan geçmişte kalıyorlardır. Bahçe kendi evsizliğine indirgenirken, aşk da asıl anlamını yine aşksızlığa düşmekte mi buluyordur öyleyse?

Ev-bahçe ikilisi, *Tütünler Islak*'taki deniz ve adam ikilisini andırır: "Bir denizin yanında nedir ki, bıyıklı ve saçları dökülmüş bir adam." Aksak bir metonimidir bu. Parça, temsil edeceği bütünün yerini tutamaz. Ama orada yine de asıl "kahraman" deniz değil adamdı. Deniz zaten vardı, kendini kanıtlaması gerekmiyordu; ona denk olduğunu göstermek adama düşüyordu. Deniz adamın potansiyeliyse eğer, her şey adamın potansiyeli gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceğine bağlıydı. Burada mecaz hem daha yalın hem daha çetrefil. Evle bahçenin bağlantısı denizle adamınkinden daha doğal, daha aşikârdır. Ama bir bütün-parça ilişkisinden çok, hâkimiyet / bağımlılık boyutu da olan bir yanyanalık ilişkisidir bu. Ev özneyse, bahçe

yüklemdir: evin eklentilerinden ya da faaliyetlerinden biri. Ev bahçesizken de bütündür, özerk bir varlıktır; evsiz (sahipsiz) bir bahçeyse Alice'teki "kedisi olmayan gülümsemeyi" andırır. Bir mülk olarak bahçe, esas olarak evde gerçekleşen bu mülkiyetin *estetik haz* müştemilatıdır: mülk sahibi (gösterişten bağımsız olarak bile) bu hazza ihtiyaç duyar, ama onsuz da yapabilir. Oysa bu şiirde bahçe sadece kendi evsizliğinin (kısmiliğinin) hatırlatıcısı olarak kalıyor: geleceğe, potansiyele değil, geçmişe, kayba, artık geri alınamayacak olana işaret eden bir fragman, her türlü sahiplenme iddiasının dışına düşmüş bir artık. *Öznesiz bir yüklem.* Öyleyse iletişimsizlik iki yönlüdür: muhatap işitmiyor ve cevap vermiyorsa eğer, ona seslenen bir özne, bir fail, bir sahip de yoktur.

Ama bir sesleniş var ve sesin yükseldiği, dolaysız hitap kipine büründüğü "Ey evsiz eski bahçe" kıtasından da çok, son iki dizede salıyor anlamını: "nasıl kıpkızıldı bir sabah tanyeri hiç unutmam / deli gibi vuruyordu ahşap kaplamalara." Şiir burada yine öznenin iç konuşmasına dönmüş gibi durur; ama artık kimseye hitap edemeyeceğini bilen bir öznedir bu. Hatırlamanın geri alma, kayıptan kurtarma demek olmadığını bilen bir özne. "Kötü bir alışkanlık" bile değil, çünkü sürüklendiği, ele geçirmek istediği bir yer, bir durum yok. Sadece bir dilbilgisi kategorisi, hükümsüz bir konvansiyon, artık hiçbir "arsayı" çevrelemediğini bilen bir bahçe çiti. Teslimiyet mi demeliyiz buna, tevekkül? Olabilir ama tevekkülün içinden artık öznenin kendisine ait olmayan bir direncin de doğduğunu görmek koşuluyla. *Manzara*, Uyar'ın "insan ilişkilerine" mıhlanmak yüzünden pek de bakmaya fırsat bulamadığı "doğa", ilk kez burada, âşıkın ve mâşukun karşılıklı susuşlarının arasından, kendi bağımsız varlığıyla beliriyor.

Tan ağartısı güne aittir, ama çoğu zaman işgününe değil, çabanın ve alışkanlığın saatlerine değil. Çoğu zaman yalnızken, *ilişkisizken* bakarız ona, başka kimse uyanmamışken, ya da onlar da ona bir başlarına bakarken. Hayranlığın nesnesi olabilir ama çoğu zaman beklentinin vakti değildir: akşam alacasıdır Uyar'da isteğin, kıvranmanın asıl sahnesi. Günün başlangıcı olsa bile, başlama-gelişme-sonlanma çizelgesinin hafifçe dışına çekilmiştir: ilerlemekten çok, bir an için durmak, gerinmek, nefes almakla ilgileniyor gibidir. Kıvranma yok ama kıpırtı var, "deli gibi vuruyor ahşap kapla-

malara." Yukarda, "aşkın adı geçmez ama belleğin bir yerlerindedir" demişti; burada da adı geçmeyen iki şey faaliyet halinde. Biri rüzgâr, kendi gücünden değilse bile adından vazgeçip şafak kızartısının eylemi olmayı kabullenmiş. Hiçbir şeye işaret etmiyor ama yine de bir işaret gibi çarpıp duruyordur. Öbürü, evin kendisi: eskimiş ahşap kaplamalarının bu sabah fırtınasına fazla dayanamayacağı sezilen, Uyar'ın "eprimiş" son şiirlerine çok benzeyen, şimdiden kendi sahipsiz anısına dönüşmüş ev. Bir kaplama, bir gramatik kabuk. – Manzara, talepsiz bir "dirim" olarak doğa, sadece bakılan ama bakıma ihtiyaç duymayan canlılık, bu iki şey arasından, bir yanda evin hâlâ bir hayalet olarak temsil etmeye devam ettiği iskân / sahiplenme güdüsüyle öte yanda şiirin tahripkâr rüzgârı arasından sıyrılarak ilk kez kendi başına var olmaya davranır, bu ikisinin de aslında birbiriyle akraba olduğunu sezdirerek. Ama bu ilk kez aynı zamanda bir son kezdir: bitmekte olan bir ömrün bazı önemsiz olaylarının son anlara doğru daha iyi hatırlanması gibi, bahçe de kendi ayrık otlarının "dirimine" ancak oradan ayrılmakta olduğumuzda teslim edilir. Budamak, sökmek, ayıklamak, sulamak gerekmiyordur artık; bavullarımızı toplamışızdır, gelip bizi alacak kamyonu bekleriz.

İkinci geçişin asıl şiiri. Aşksızlığın bir yeni aşk ihtimali anlamına gelmediği anlaşılmıştır; ama yaşanıp bitmiş aşk da asıl vaadini, asıl kızıllığını şimdi, bu aşksızlık noktasından bakıldığında yaymaya başlıyor gibidir. Bir deneyim ancak yitirildikten sonra mı değer kazanabiliyor öyleyse? Bu en mahrem alanda da arz-talep yasası mı geçerli? Tam değil. Azlıktan, eksiklikten daha önemlisi şu olmalı: deneyimle değer arasındaki bir asgari mesafe sadakatin de tanımlayıcı öğesidir. Sadakat ancak asıl deneyimden, eylem ânından sonra gelebilir; deneyimin henüz içindeyken gösterdiğimiz ısrarın adı sadakat değil, kararlılıktır olsa olsa, coşku, sarhoşluk. Bir ısrarın sadakat haline gelmesi için gölgelerin uzamış olması gerekir. *Kayayı Delen İncir*'deki bir başka şiir, "Bir Yazı Anlamak", bu düşünceyi temel çizgilerine indirger, bir doktrine dönüştürür:

kışsa
zordur bir yazı anlamak

gerçekten kurtulamadım o yaz gününden
papatya firengi ve haritalar

suskunluk uzay ve bütün öbür şeyler
kim nasıl tanıyorsa beni öyleydim işte
sağ tarafımda deniz solumda rüzgâr
aldığım son solukla

....

duruldum
sonraları Selânikli bir kadının elinden
bildiğimiz rakıyı içtim
o ne günler güneşler
o ne şarkılardı
Selânik kaç para
İstanbul umurumda mı
bir zamanlar
bir çocuk olduğum geçti aklımdan
o da çocuktu bir zamanlar
bir yazı anlamak
zordur ve anlamlıdır
bana kalırsa
en saygın işidir bir kişinin

çünkü güneş ve kalın mavi
insana hiçbir şey hatırlatmaz
öyle ki toparlar hayatın kalbini
ve o zaman
çökelir yaz
tutarak kendi kalbini
umutlar sarıya bırakır kendini
gül uzar karanfil kokar
o zaman sorarım
şimdi mi

ve biz
bir yazı o zaman anlarız belki

Asıl adının "sadakat sınavı" olduğunu artık anlamaya başladığımız ikinci geçişin ana fikri budur: bir mutluluğu bittikten sonra da anlamaya devam etmek. Öte yandan, doktrinle davranış arasındaki fark da burada belli oluyor. Davranış fikre tercüme edildiğinde kendi zaaflarını belli etmeye başlar çoğu zaman. Burada da sadakatin öğretiye dönüştüğü bir an var, "o zaman sorarım" cümlesinde orta-

ya çıkan bir kavgacılık, hatta bir hesaplılık. *Marifet*, yazın zenginliğini kışın en dip noktasındayken anlamaya devam etmektir, der gibidir: başkalarının marifetleriyle yarışmaya giren, kendi sadakatini başkalarınınkiyle *ölçmeye* yönelen bir muhasebe. "Zordur ve *anlamlıdır*, bana kalırsa en *saygın* işidir kişinin" cümlesindeki kofluk bu öğretmence iddiacılığın ürünü gibidir. Sadakatin nesnesinin de değersizleştirilmesine yol açabilir böyle bir yarışma hali. "O ne günler güneşler, o ne şarkılardı, Selânik kaç para" cümlesinde beliren alaycılık bu şiirde sadece bir burukluk olarak kalır, bir tatsızlık değilse eğer. Mutluluğun içindeyken hoş görülebilecek olan (hatta bir teoriye göre *gerekli* olan) böyle bir ironi, sadakatin asıl anlamını icra etmeye başladığı bu anda tam da sadakatin ne kadar zor, nasıl da kırılgan olduğunu ele vermeye yarar sadece. Uyar için bu değildi bir sınavdan ikinci kez geçmenin anlamı: soruyu kendi zorlaştırıyor, tanıklardan, kefillerden yardım beklemiyor, "saygının", tanınmanın, ölçülmenin biraz dışına çıkmayı amaçlıyordu.

"Bir Yazı Anlamak" şiirinin öbür şiire yaklaştığı yer, sondan önceki kıtanın başıdır: "çünkü güneş ve kalın mavi / insana hiçbir şey hatırlatmaz / öyle ki toparlar hayatın kalbini / ve o zaman / *çökelir* yaz / tutarak kendi kalbini / umutlar sarıya bırakır kendini." İnsana hiçbir şey hatırlatmadığı, ama artık hiçbir şey de özletmediği, hiçbir şey umdurmadığı zaman, işte ancak o zaman kendi özerk varlığıyla, kendi *şimdiki* varoluşuyla şekilleniyordur sahipsiz bir yaz, artık hiç kimseye ait olmayan bir mutluluk. "Çökelme" sözcüğünün bütün muhtemel anlamlarını böyle bir anda "toparladığı" başka bir cümle yazılmış mıdır? Bir kristalleşmedir çökelme, bir mantığın da gerçekleşmesi. Günün gurup vaktinde çökeldiğini düşünmeye yatkınız biz: bütün imkânlarını ortaya koymuş, varabileceği kusursuzluk noktasına varmış görünür. Oysa şiir akşam kızıllığını değil, mavinin hâlâ mavi, sarının hâlâ sarı olduğu herhangi bir vakti betimliyor. "Umutlar sarıya bırakır kendini": evet, bir vazgeçişi, bir direnç eksilmesini belirtiyor olabilir bu "bırakma" sözcüğü; ama öznenin artık korunmaya, sakınmaya, istemeye gerek duymadan, dirençsizce kendini manzaraya bırakmasını da belirtir. Savunma güdüsünün askıya alınması, şiirin kendini farklı zamanlara bölerek saklama ihtiyacının da askıya alınmasıdır. "Kim nasıl tanıyorsa beni öyleydim işte / sağ tarafımda deniz solumda rüzgâr / aldığım son solukla."

Kendi anlık gerçekleşmelerinin berisinde ya da ötesinde sürekli saklanan bir potansiyel yoktur: neyse odur; nerede, ne zaman, nasıl görünmüşse öyle. Günün potansiyeli de akşamın takdisine ihtiyaç duymadan herhangi bir anda, herhangi bir seyirci karşısında fiilileşebilir.

Bununla birlikte, sadakat yalnız aşkı mı gösterir, aşksızlığın içinde korunan şeyi? Ve şiir de "neyse o" olabilmiş midir sahiden; şiir için böyle bir mecazsızlık, farksızlık, titreşimsizlik ânı var mıdır? Hep oraya varmak *istemiş* olabilir – ama biz onu henüz yoldayken, bu isteği yönetirken seviyor, çünkü kendi sözcüklerinden ya eksik ya fazla (hem eksik hem fazla) olduğu için kendimize, insana benzetiyor değil miyiz? Başka bir deyişle, "Eski Bahçenin Bir Evi" nden sonra bir şey gelebilir mi – sırf "insanın" onulmaz narsizmine bir parmak bal çalmak için bile olsa?

■ ■ ■

Seçilme geçidi, ad alma sınavı, asıl sonucuna şu cümlede ulaşmıştı: "benim adım şurdan." İkinci geçidin kazık sorusu olan tanıksızlık da ancak bir kaçınılmazlık, bir mecburiyet haline geldiği yerde bir ciddiyet edinir. Kimse yoktur artık, tanıksızlığı tanıyacak kimse yoktur; tanınma mücadelesinin, "ölmezsem öldürmezsem"in yolunun dışına düşülmüştür.[16] Kendini yeniden icat etme tutkusunun da boşa düşmesidir bu: kimse yoksa özerkliğin de herhangi bir anlamı yoktur. Şiir tam hedefine ulaşmış göründüğü, artık kimse *için* ve kimseye *karşı* çalışmak zorunda olmadığı anda, varlık sebebini de yitiriyor gibidir. "Köşebaşlarında yabancı bir canın yaşarlığını" hissetmez olduğu yer, artık kendine de katlanamaz olduğu yerdir: "biraz bunaltıyor beni."

16. Bunu belki sporun, tenisin terimleriyle daha iyi anlatabilirim. "Koca koca" oyuncular, her biri otuzuna yakın, belki fazla, sayı aldıklarında veya verdiklerinde, yukarıya, anne-babalarının, eşlerinin ve "hocalarının" oturduğu tribüne doğru bakarlar, bakmadan edemezler. Onaydan ya da kınamadan da çok, anlaşılmayı, paylaşılmayı, Büyük Öteki'nin anlamlılık şebekesine yeniden kabul edilmeyi bekliyorlardır. Şüphesiz Pete Sampras ve Roger Federer gibi hiçbir yere bakmayan, çünkü zaten kendi belleklerindeki tenis tarihine bakanlar da yok değildir.

Cemal Süreya, şiirde "son yıllarda" pek sevmediği bir yönelişin belirdiğine değinmişti: şiirin kendi kendini konu alma eğilimi. Yapıtın hayattan beslenme yeteneğini kısıtlayan, belki de bu yeteneğin zaten köreldiğine işaret eden bir tutum, kurutucu bir narsizm. Ama kendi yapıtında ve bazı arkadaşlarınınkinde, böyle bir "öz-severliğe" indirgenemeyecek bir "şiir-içi-şiir" daha belirir. Narsizm kişinin kendi kendisiyle özdeşleşmesi, arzusunu ve inancını kendine bağlamasıysa eğer, bu değindiğim olgu tam ters bir yönelişe işaret eder: şiirin kendi "dehasıyla" özdeşleşmeyi reddetmesi, bu gücün önünden kayıp gidişini seyretmesi. Cansever'de daha eskidir ve daha sık tekrarlanır; Süreya'daysa ancak son kitapta ve bir kez ortaya çıkar. *Güz Bitiği*'nin "18 Aralık" diye başlayan parçasının son dizeleri şöyle: "'Kehanet' adlı kısacık bir şiir buldum / Keşke yalnız bunun için sevseydim seni." Bu parça öngörü ve öngörüsüzlük hakkındadır; tam da Fransız İhtilali'nin patlak vereceği akşam kralın defterine "bugün kayda değer bir şey yok" diye yazdığına değinir. Hep ölüm ve kalımla ilgilidir kehanet: Şair kendi kaçırılmış potansiyelinin akıp gidişine bakıyordur (kitapta başka bir parça da şöyle bitiyor: "Hiçbir şeyim yok akıp giden sokaktan başka / Keşke yalnız bunun için sevseydim seni.")

Uyar'da bu şiir-içi-şiirin temsili bu kadar şık, keskin değil. Ayrı bir kitap halinde çıkmayıp 1984'te *Büyük Saat*'in sonuna *Dün Yok Mu* başlığıyla eklenen şiirlerin bazılarında buluyoruz onu. Bunların *İncir*'in sonundaki "Hazırlandın Diyelim" ile aynı yıl içinde yazıldığı da tahmin edilebilir. *Dün Yok Mu*'nun başına konulmuş "Durma Susuzluğa", o şiirdeki gemi motifini devralır: "Durma susuzluğa giden gemi / git, çağın bol olsun / ne kadar gidersen o kadar iyi / her şeyi git her şeyi git her şeyi / zaten dönemezsin ya / bir daha gelme e mi // şimdi burda tükenen ayışığı / başka bir takvimde tükenmemiştir / – dünyanın neresinde mi? / bir halatını elinden tutarlar / oraya götürürler seni // belki oraya taşı gölgeni / çünkü uzaklarda sanıyorlar / yaptığın şiiri." O şiir "uzaklarda" değil de yakınlarda mıdır öyleyse, bu şimdi yazılan şiirin içinde mi? Hayır, şiir bunu da iddia etmekten kaçınır. Buranın takviminde tükenmiş olan ayışığının başka bir takvimde başka bir yerde sürmekte olduğu da sadece teorik bir doğruluktur. "Her şeyi gitmek" her şey*den* gitmektir, dönülecek yer kalmayıncaya kadar gitmek. Ve gemi de oraya gövdesini değil,

"gölgesini" götürebilmektedir. İkinci parça bu kaçırılmış şiir motifini devam ettirir: "bir gün bir yerde şiiri gördüğümde / hayatı da birlikte / yalan söyleyemem / ya param yoksa diye düşünürüm / yani para satınalma gücü / ürkerim / örneğin yaşlı ağaçlar yaşlı deniz / yaşlı çınar yaşlı ben yaşlı çevre / bir uyum ya da başkaldırma // sonunda kalkar gideriz." Kendi tükenişine karşı yalan söyleyemiyor, herhangi bir potansiyel adına bile yalan söyleyemiyor artık. Yalan söyleme (demek "şiir olma") kapasitesinden arınır gibidir. Üçüncü parça, erişilmemiş potansiyel fikrini bir *tersinmezlik* olarak zaman motifiyle birleştirir: "tut ki sen bir şiiri çok iyi yazsan / ya da çok iyi bir şiir yazsan / bir saatin aralıksız işleyişi..." Geçmişi ve geleceği kendinde toplayan Büyük Saat'in yerini entropi'nin sıkıcı tik-takları almıştır. Sonra?

"Bir Anglo-Sakson Ölçüsü Üzerine Güzelleme"

bir-onaltı, bir-sekiz
üç-onaltı, bir-çeyrek
(neden onaltı tanrım, onyedi olsa)
kaç bin tane yaz gitti hey gidi hey
bunlar yüzünden ve birlikte
kimi şöyle kimi böyle gitti parmaklarımın
beş-onaltı, üç-sekiz
daha niceleri gidecek
yaz gibi bile değil, öyle
sanki kendi başına bir şey
yedi-onaltı yarım parmak
(yarım parmaklarım hey Tanrım
konu komşu da geldi
oturup dertleştik mi
sevilen bir bedendi hey gidi hey
şimdi nasıl sonuna kadar soymak
yarım parmaklarla bir kadını)
dokuz-onaltı, beş-sekiz
şu kadar bir şey yani
ay kadar bir şey yani
ay kadar bile değil
onbir-onaltı, üç-çeyrek

şurda ayağımızın dibinde
oturan bir şeydi yaşamak
yani sonuna kadar soymak
– benim bir dayım vardı yunanistana giderdi
arasıra giderdi elbet
on parmaklıydı
onbeş-onaltı, bir parmak
bir parmak var ya
hırsla başladık bu işe
bu iş yani yaşamak
bir parmak bir parmak bir parmak

suyun rengi akmaktır
evet akmak...
ama bir planya, onaltı yaş, dört parmak

Yanılmıyorsam Uyar'da tırnak içine alınmış tek başlık budur. 2000' li yıllarda tırnak veya parantez içine alınmış şiir başlıklarıyla, kitap ve dergi adlarıyla daha sık karşılaştık. 1983'te *Gösteri* dergisinde bu şiir Sadık Karamustafa'nın bir deseniyle birlikte çıktığındaysa tırnağı ben de fark etmedim. Demek başlıkta geçen terimlerin hepsinin hafifçe yerinden oynamış olduğunu baştan bileceğiz. Ciddiyet ve şaka sık sık yer değiştirecek; çelmeler bekleyeceğiz, yalanlar. Şiir gelirken çekilecek; olmadığı yerde belirecek.

Önce, "ölçü". Adı üstünde, "Anglo-Sakson" şiirinin veznini, ritmik kalıp ve çeşitlemelerini belirtiyor olmalı. Bir-onaltı, üç-sekiz diye hoyrat bir ısrarla ilerleyen bir ritim; parantez içindeki kuşku ve *pathos* cümlelerine rağmen güvenli, tereddütsüz. O cümlelerdeki duraklamayı hiçe sayarcasına kendi sayısal hareketine devam ediyor. Ama okuduğumuz şiirin ritmi midir bu? Yoksa ritim bu şiirin konusu mudur, hakkında konuştuğu şey mi? Performans olarak ritimle konu olarak ritim arasında kapanmaz bir fark belirir. Evet, konudur; buna benzer bir şeyi *Her Pazartesi*'den de hatırlıyoruz: "Büyük kelimelerle söylenir ancak, sonsuz/başkaldırması *alexandrin*lerin." Orada da bir "Anglo-Sakson" ölçüsünden söz edilmekteydi. Şiir, böyle yaptığının tam da farkında olmadan, ancak Bektaş'ın dağ başından şehre kaydığında, demek çıkış noktasına sadakatsizlik ettiğinde bulabildiği bir dinamizmi adlandırıyordu. Burada her şey çok daha kasıtlıdır; şiir bir "ölçü" hakkında "güzelleme" yazacağını

başlıkta ilan etmiştir. Öte yandan, tanımlı bir vezin kalıbı da değil bu; "Anglo-Sakson" şiirinde böyle bir-onaltı, yedi-onaltı diye ilerleyen bir ölçü olmadığını kendisi de biliyordur (İngilizce şiirde vezin hece sayısıyla değil, vurgu farklarıyla belirlenir). Başlıktaki tırnaklar, başka şeylerin yanında, ölçünün hayaliliğinin de ilanıdır. Ama şiir sadece "genel olarak ölçüden" veya bir "ölçü fikrinden" de söz ediyor değil: belli bir tarihe, bir bağlama işaret eden bir ölçü bu, bir "Anglo-Sakson" ölçüsü, bir *gâvur* ölçüsü: vaktiyle genişlerken, "taşkınlaşırken" içerdiği bir yabancılığın işareti. "Güzelleme" de böylece kendi tırnaklarına kavuşur. Bektaş'a da, kuşyemine de işaret etmektedir o tırnaklar – ve asıl, şiirin onlardan uzaklaşmış olmasına.

Ama biz böyle konuşup dururken şiirin elimizden kayıp gittiğini, çünkü kendi sert, aldırışsız temposunu sürdürdüğünü fark ediyor muyuz? Çünkü ritim burada sadece bir konu ya da bir işaret değil, aynı zamanda bir eylemdir, Austin'in deyimiyle bir performatif: sadece belirtilmekle, konu edilmekle kalmıyor, konuyu *icra* da ediyordur. Bir çile ritmidir bu; aslında hiçbir zaman "ulaşamadığı İstanbul'da" yaşadığı bir şeyi, şimdi tam dışlamaksızın bir tür "azap deneyimine" dönüştürmektedir. *Divan*'ın ve *Toplandılar*'ın henüz kendini "ritim" olarak adlandırmadığı için daha da inançlı, şenlikli temposundan çok farklıdır. Uyar'ın imgelerinden kovulan organik, mimetik özellik, *Toplandılar*'da kendine seste yer bulmuştu. Bu şiirdeyse ritmin *mekanik*, takıntılı bir engellenmezliği var. Fazla kasıtlıdır; sadece iş yapmıyor, iş yaptığını da belli ediyordur. Biz şiiri yakalamaya uğraşırken, şiir kendi inorganik temposuna yakalanışını kendisi icra eder: önce, ilk kıtadaki parantez içi hayat sahnelerini, dokunaklı durum tasvirlerini adeta elinin tersiyle iterek, sonra da ikinci kıtada tam bu iki-onaltılardan ayrılıp farklı bir hikâye açmaya başlamışken ("–benim bir dayım vardı, filanca yere giderdi...", kaptandı); tıpkı "don lastiği" fıkrasındaki o iyileştiği sanılıp hastaneden salıverilen deli gibi, yine onbeş-onaltılara, bir parmaklara dönmek *zorunda kalarak.*

Öte yandan, şiir kendini saplantılı, aldırışsız bir ritme bırakmış görünürken bile bizim uzun süre safdil kalmamıza izin vermiyor. Ölçünün sadece şiirle, sanatla, yerli ve yabancı estetikle ilgili olmadığının işaretleri daha üçüncü dizeden itibaren yanıp sönmeye başlamıştır ("neden onaltı tanrım, onyedi olsa"). Sonra insan bedeni de sa-

yıyla, sayısal eksilmeyle işaretlenir (yitirilen parmaklar). Yitirilmiş bir "yaz" da yitik aşkın amblemi olarak burada yer buluyor, ama daha çok da bedensel kaybın kafiyesi olarak: "şimdi nasıl sonuna kadar soymak, yarım parmaklarla bir kadını." Biz bunu ancak son kıtaya, oradaki "planya" sözcüğüne geldiğimizde anlayabileceğiz ama sayının yalnız vezinle ilgili olmadığının belirtileri de buralarda ortaya çıkmıştır. Emeğe ve iş aletlerine de işaret etmektedir bu "ölçüler".[17] Kol emeği Uyar'ın şiirinde sanayi-öncesinin zanaatkâr figürüyle temsil edilmişti hep: terziler, bazen "gemi adamları". Hâlâ *kişisel* bir ustalık gerektiren bir faaliyet içinde, kendi çalışma ve yaşama tempolarını yine büyük ölçüde kendileri belirleyebilen öznelerdir bunlar. Ve şiire elverişlidirler: Uyar'ın çağında kendi varlık koşullarının ortadan kalkmakta olduğunu seziyor, buradan da kendi efsanelerini, direnç ve kayıp öykülerini türetebiliyorlardır ("o şimdi bir geminin kıç kasarasında, kentlerde yitirilmiş bir savaşın tarihini anlatmaktadır"). Oysa bu şiirde "planya" terimiyle farklı bir sahne açılıyor: bir marangoz atölyesi, belki; temponun artık kişiden çok makinenin hareketine bağlı olduğu bir iş ortamı, endüstri. Bu terim, retroaktif bir etkiyle, şiirin önceki terimlerinin ("Anglo-Sakson", "ölçü", "parmak") gönderisini ve anlamını da değiştirir. Bu kesirlerin ilerleyişinde herhangi bir keyfiliğe, rastlansallığa yer olmadığını anlarız.

"Parmak", bir "Anglo-Sakson" uzunluk ölçüsü olan *inch*'in Türkçe karşılığıdır. Metrik sistemin 10'luk olması gibi, bir *inch* de 16'ya bölünür. Şiirin ilk dizesinden itibaren on altılık kesirlerin ilerlemesini izlersek bu sistemin (bir yer hariç) korunduğunu da fark ederiz: 1/16... 3/16, 4/16 ("bir çeyrek"), 5/16, 6/16 ("üç-sekiz"), 7/16, 8/16 ("yarım parmak"), 9/16, 10/16 ("beş-sekiz"), 11/16, 12/16 ("üç-çeyrek") ... 15/16 ve sonunda 16/16 ("bir parmak").[18] Öte yandan, bunun bir tür "kakışım" (*dissonance*) öğesi olduğu, Uyar'da *Divan*'dan itibaren pek sık rastlanan bir aksak ritim ya da *syncope* (ses eksilmesi)

17. O dönemde, 1980'ler ve 90'larda, tırnak konusunda olduğu gibi üç-sekiz meselesinde de bihaber kaldım. Mühendislik okumuş bir arkadaşıma, Semih Sökmen'e borçluyum bu rakamların başka ne olduğunu da düşünmeyi.

18. Bu şiirin Nisan 1982'de *Gösteri*'de yayımlanan basımında, ikinci kesir "bir-sekiz" olarak çıkmış, ama sonra Can Yayınları ve YKY'den çıkan *Büyük Saat*'in her yeni baskısında, bu dizgi hatası tekrarlanarak, "bir-sekiz" "bir-onsekiz"e dönüşmüştür. Bu hatanın düzeltileceğini umuyoruz..

olduğu da belki öne sürülebilir. Bu ikinci yorum, serinin ya da "ölçü"nün esas olarak *çalışmayı* ve *aleti* belirtse de sadece bununla kalmadığını, aynı anda *vezni*, *şiiri* ve *oyunu* da gözettiğini unutmamamızı sağlar. Ama bunlar ancak yorumdur, olgunun az berisinde kalan etkinlikler. Olgunun kendisiyse, "bir-onsekiz"e rağmen ve onunla birlikte, serinin rasyonel, mekanik, hissiz hareketini icra etmektedir.

Biz birinci yorumdan girelim. Uzunluk birimi olarak "parmak" ve kesirleri, sanayide ahşap veya metal işlerinde, tesisat işlerinde, somun ve borularla bunları açmaya yarayan anahtarların (bunların ayarlanabilir olanına da, malûm, "İngiliz anahtarı" denir) ölçüsünü gösterir. Alet edevatla birlikte ölçüler de ithaldir, tarihsel bir gecikmeyi yansıtırlar. Şiir, şiir olarak kaldığı sürece içeremeyeceği bazı yabancılıkları, kapatamayacağı bazı mesafeleri yine kendisi davet etmiştir: tekniğin ve ölçünün yabancılığı, atölyedeki *sermaye* stoku olarak alet-edevatın ücretli çırağa oranla yabancılaşmışlığı, maddi emeğin bir oyun ya da "simgesel etkileşim" olarak şiire uzaklığı. Bu farklı uzaklıklar birbirini belirginleştirmeye yarar. *Inch*'in yabancılığı, sadece "alexandrinler"in (veya Uyar'ın hiç kullanmadığı "sone" gibi kalıpların) yabancılığını değil, beyit'in, gazel veya koşma'nın da uzaklığını, aidiyetsizliğini, *olumsallığını* açığa çıkarır. Şiirin söyleyeni veya hissedeni ile konusu (çırak) arasındaki mesafe "Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma"da olduğundan da daha büyüktür.[19] Sözle, ritimle, duyguyla ("empatiyle") kapatılamayacak bir uzaklıktır bu. Ama içeremeyeceği mesafeyi çağıran da şiirin kendisidir. Kendine karşı çalışıyordur.

Bu iki-sekizler, üç-çeyrekler son kıtaya gelinceye kadar birkaç temsil kolu üzerinde ilerler: hem bireysel aletin ölçüsüne, hem makinenin, elektrikli kayışın rasyonel ritmine,[20] hem hayali de olsa bir "Anglo-Sakson" veznine, hem de ölçülen, bölünen, eksilen bedene

19. Orada Abdo'nun sözleriyle "bense bir şehirden bir oğlan" ve "ben, bir düzeni eğitimli bir adam olarak kabullenen" diye tanımlanan şiir söyleyicisinin sözleri birbirine karışıyordu.

20. Kitapta "Güzelleme"yi izleyen parça, "Kalıp Duruyoruz", amblem teriminde ("kalmak") yardımıyla, bu konuda herhangi bir yanılgıya yer bırakmamak için çalışır: "kalıp duruyoruz/öyle kalıp gibi duruyoruz ve işkence/bir naylon havan kalıbı gibi/içinde sarımsak ve ceviz dövülen/üç dört kalıp bir işkence/gökte ay elbet vardır vazgeçemeyiz/sonra planya tezgâhı ve şalter/sonra çocuklar son-

işaret ederler. Ama son kıtada, son dizede, artık hiçbir dönüşe, hiçbir mecaz ve "tırnağa", hiçbir "yalana" yer kalmamış gibi olur; söz kendi ölümcül anlamı üzerinde sabitlenmiş gibi olur. Oraya kadar, birtakım kıvrılmalarla, benzeyiş ve imalarla, birtakım "yalanlarla" şiirin kendisi cezbetmiştir bu nihai yalansızlığı, şiirsizliği. Şiirin *şiir olarak* kendi yetersizliğini ilk kez söylediği yer değildir bu parça (*Toplandılar*'ın ikinci yarısının şiirsel istifalarla dolu olduğunu ve daha sonra "sonsuz eksi bir" anında da *bazı telafisizlikleri bana öğretmediniz efendim* dediğini hatırlayalım); ama bu yetersizliğin artık "söylenmek" zorunda olmadığını, çünkü şiirin aletleriyle *icra edilebileceğini* sezdiği yerdir. Kendi ipini çekme işini hiç bu kadar hazla yerine getirmemiştir Uyar'ın şiiri, bu kadar eli titremeden, eski bakla tanesinin aldırışsız taranışını şimdi kendi üstlenerek. – Şu halde, etik kaygının ön kapıdan kovduğu "estetik", bu kez arka kapıdan mı sızıyor şiire? Başarısızlıktan son bir başarı daha mı çıkarılıyor, son bir şiir daha?

Son kıtaya gelene kadar birkaç dönüş olmuştur, vezinden bedene, bedenden el aletine, aletten makineye. Ama bunlar herhangi bir durak olmadan, kesintisiz bir akış içinde gerçekleşir; süregiden ritim, farkları fark edilmez kılıyordur. Bu türden dönüşlerin olmuş olduğunu ancak sonda, artık hiçbir mecazi değişme ihtimalinin kalmamış göründüğü noktada anlarız. Ama o noktaya gelene kadar, bütün bu dönüşümlerle birlikte son iki kıtadaki olayları da uzaktan yöneten bir kesme, işitsel ve semantik bir durak var. Şiiri ortanın biraz altından ikiye bölen bu müdahale, bir kesme işaretiyle de vurgulanır: "–benim bir dayım vardı yunanistana giderdi/arasıra giderdi elbet/on parmaklıydı." Sanki şiire dışardan müdahale edilmektedir; oraya gelinceye kadar bazı belirsiz ölçülere, sayılara değinerek ilerleyen şiir, burada bir öykünün berraklığına, anlaşılırlığına iade edilmiş gibidir, yalansız veya değil. İnsafsız tempo da bir an durdurulur, bir yumuşaklık ihtimali belirir, bir uzlaşı zemini: "giderdi, arasıra giderdi elbet" ama bazen olabiliyordu. Bu "dayı" bir kaptan mıdır, ücretli de olsa kendi iş aletine hâkim? (*Dün Yok Mu*'nun başındaki

---

ra maden çubuğu/ağaçlar yanmıştır elbet uzak ormanlarda/ve güneş yanmıştır/kalıp duruyoruz diyelim bir piston kalıbı". – Bu kalıp "sone" veya "koşma" da olabilirdi.

parçalar, "gemi" ve "gitme" motifleriyle, kendilerinden hemen sonra gelen bu şiire ilişkin böyle bir sorunun belirmesine yol açar.) Sonra bu durak, bir silkinişle, kendisi devam ettiriyor süregelen konuyu ve ritmi: "on parmaklıydı [demek öyle olmayanlar da var]/onbeş-onaltı, bir parmak". Seri 15/16'dan sonra "bir parmak"ta (16/16) tamamlandığı anda, bu parmak da çoktan bir eksi işareti almıştır önüne: bu "bir" kayıp parmaktır, planyada uçmuş parmak.

Şiir "dayı" dizelerindeki durdurmayla ele geçirir, oraya kadar onu yönetir görünen "ölçüleri". Bundan sonra üç-sekizlerin çeşitlemeli tekrarı değil, sadece *bir* gelir: "onbeş-onaltı, bir parmak/bir parmak var ya/hırsla başladık bu işe/bu iş yani yaşamak/bir parmak bir parmak bir parmak." – Fıkradaki takıntılının dönerek kendi merkezini, kendi marazi hakikat noktasını buluşu gibi, bir'e odaklanıyor, dönerek "bir parmağa" mıhlanıyordur. Planya tezgâhında yitirilen o parmak, "daha niceleri gidecek" olan böyle sayısız parmaktan biri. Eksi bir, çökelen acı, telafisiz kayıp. Ama çok aceleci olmayalım. "Hırs" diyor, demek "yaşamak", demek "başlamak" diyor: kendi bir'inden, kendisi olan bir'den, müdahaleden, eklentiden, "artı bir"den de söz ediyor, vakit çok geç olsa bile, ya da ancak geç olduğu için. Daha önce kendine ilişkin olarak kullandığı, kullanabildiği bir terim değildir "hırs", harislik, açgözlülük. "Bir"–"hırs"–"bir parmak": belki bir'in hem artı hem eksi işaretiyle belirttiği o arzu ve muktedirlik göstergesi, *phallus*, her türlü anlamlılığın (demek şiirin de) koşulu olan gösterme yetisi, müdahale ve işaret parmağı, potansiyel. Öyle ya da böyle, varolmuştur o ihtiras, "yaşanmıştır": burada da Bloom'un *son evre* şemasına ("ölülerin dönüşü") son derece uygun olarak geri çağrılmaktadır. Kendi tıkanmış arzusu, potansiyeli değil miydi uzun süre asıl korktuğu "selef" – öyleyse şimdi bu arzunun da öncesine geçiyor, onun da sahneleyicisi mi oluyor? Şiirin yaralı bir narsizmden (ama başka bir narsizm mümkün mü) dışarı adım atamayacağını kabul mü edeceğiz?

Hepimiz bunu hemen kabullenmeye, her yerde kanıtlarını bulmaya hazırızdır, çok da önemsemeden. Çokça direnç ve kayıp öyküsü, epeyce onaylanma – sonunda Uyar'ın yazdığı her şey, benim de bu kitapta iddia ettiğim gibi, şiirin kendi kendini doğurma çabasına mı ilişkindir? Sadece şunu söyleyebiliyorum: ancak bu "narsist" çabayla ilişkili kalmakla kavranabilir onun da beyhudeliği. Geri çağırı-

lan şey, şiirin başlangıç hırsıdır, kendini icat "cehdi" – ama durdurulmak, eleştirilmek, mutlaklığına son verilmek üzere geri çağırılmıştır. "Hırsla başladık bu işe/bu iş yani yaşamak/bir parmak bir parmak bir parmak//suyun rengi akmaktır/evet akmak.../ama bir planya, onaltı yaş, dört parmak." Daha önceki kesme ("–benim bir dayım vardı") burada da son dizedeki "ama" ile tekrarlanır; o ilk durdurma, bunun bir provası veya sinyalidir aslında. Hırsın, başlamanın, yaşamanın yükü ve şiddeti "bir parmak, bir parmak..." dizesinde bir kreşendoya dönüşür. Şiir bütün enerjisini, o güne dek yapabildiği, olabildiği her şeyi burada ve şimdide toplayarak son bir eyleme, bir *mutlak eyleme* dönüştürmek istiyordur. Makinenin ritmini çiğneyerek bir kez daha isteğin, ruhsal ve bedensel atılımın temposunu üstlenmiştir. Son kıta (bedenin hareket halindeyken enerji tazelediği bir kısa aralıktan sonra) bu isteği şiirin kendi amblematik terimine tercüme eder, üstelik daha da vurgulu biçimde: "... akmaktır / evet akmak." Sonra, Uyar'ın şiirinde ve belki bütün şiirde karşılaşabileceğimiz en sert, en yüklü, en bitirici "ama" kesmesi gelir.

Kesiğin bir tarafında hareket var, bazen mekanik, bazen organik, ama hiçbir durumda ihmal kaldırmayan amansız bir ritim; öbüründe o harekete kurban düşen marangoz çırağının "onaltı yaş, dört parmak" sözüyle ilk kez bu son dizede açığa vurulan gerçekliği. Ama ikinci bir iş daha yapıyor bu kesme; bir karşıtlığın yanında, bir paralelliği, hatta belki özdeşliği de açığa çıkarıyor: şiirin ritmi de genç işçinin parmağını alan planyanın hareketine fazlasıyla benzemektedir. O da aynı ölçüde insafsız ve tahripkârdır, o da ancak bazı kurbanlar, kayıplar pahasına kendi "başarısına" erişebilir, tasfiye ederek, eksilterek, kısaltarak. Şiir, kendisiyle makinenin paralelliğine daha önce de "ölçü" teriminin dönüşümleriyle işaret etmişti. Yine de retroaktif bir sezdiriştir bu; ancak son kıtadan geriye dönerek kavrarız o dönüşümlerin anlamını: artık bir dönüş ihtimalinin kalmadığı andan geriye dönerek. İşte bu ikincil dönüş, makinenin ve ona benzediği ölçüde şiirin (ki benzemek zorundadır) ilerlemeci deviniminden farklı bir hareketi tanımlar: sadakatin hareketi. Şiir kendi en eski dürtülerinden birine, şiirsizleşme eğilimine bağlılığını da icra ediyordur bu makine ve şiir paralelliğiyle. "Ama" kesmesi, şiiri kendi dışına çıkarmanın, bir şiirsel yetersizlik bölgesine atmanın da aracıdır.

Bunu yine de sözcüklerle, imalarla, şiirliğin başka gereçleriyle yaptığını söyleyebiliriz elbet; sanatın araçlarıyla etiğe geçmenin ancak insanın kendini kendi ayaklarından tutarak havaya kaldırması kadar mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Ama galiba estetikle etik arasındaki çatışmayı görmekten daha önemlisi, etik ilkenin kendi iç çatışkısını görmektir: bir *topyekûn ve ayrışmış sadakat* fikri. Bu şiirde de sadakatin yönü tek olamıyor. "Suyun rengi akmaktır": Uyar'daki o eski dirimselci inancın en saf, en özlü ifadesidir bu söz, *Her Pazartesi*'ndeki "durursa anlaşılır saatin kaç olduğu" önermesinden de daha kesin, daha hükümran bir cümle. Akış kendi rastlansal, anlık belirişlerinden fazladır; yaratış her zaman yarım kalmaya mahkûm o heykelciklere indirgenemez, moru laciverdi filan bırak şimdi, ötesiyle ilgiliyiz. Ama bunu der demez, "ama" kesmesi de devreye giriyor: ötesi ve aslında öncesi de sadece o kesiktir, o kopuş, o eksik parmak. Onaltı yaş ve dört parmak: daha başlarken bitmiş olmak. – Öyleyse sürekli "ayrışan" bir bağlılığın aynı zamanda "topyekûn" de olamayacağını, tıpkı biz insanlar gibi şiirin de kendini kendi ayaklarından tutarak havaya kaldırmasının imkânsız olduğunu mu kabul edeceğiz?

Kesmeye bir daha bakalım, "akmak" ile "[eksik] parmak" kafiyesini de kaydederek. Dur durak bilmeyen akışın kreşendosu, bu kesikten sonra bir *innuendo*'ya, sesin ani düşmesine, pesleşmesine mi bağlanıyor? Tersine, tekrarlanan "bir parmak"lardaki, akmak isteyen akıştaki ısrar, işitsel gücünden herhangi bir şey eksilmeksizin, son satırdaki eksilme durumunun cümlesine aktarılıyor. O son dize kendi eksiltici denklemini kurmuş olabilir: bir planya varsa eğer, yaş da onyedi eksi bir olacaktır hep, parmaklar beş değil dört. Ama tuhaf, oynak bir enerji alışverişi gerçekleşiyor bu noktada. "Ama bir planya, onaltı yaş, dört parmak": Planyanın amansız gücü, hiçbir bağlaçla filan kesilmeksizin öbür terimlere, onaltıya ve dörde geçer gibidir. Akışın bayrağı inerken eksikliğin, kesilmenin bayrağı yükselir; ve ikisi de aynı rüzgârla dalgalanıyordur.

Lacan'ın etik tanımındaki tuhaf formülasyona dönebiliriz burada: Öznenin kendi arzusundan taviz vermesi değil, *arzusuna oranla* taviz vermesi, diyordu. Arzunun şu ya da bu hedefinden vazgeçmek olabilir, ama çatallanmışlığına, bölünmüşlüğüne yalan söylenilemez. Hepsine birden aynı anda ve ayrı ayrı sadık kalmanın tek

geçerli yolu, hepsine bir defada son vermek olsa bile. Şiir bir bakıma insana çok benziyordur: onda da yalansızlık borçların ödenemeyeceğinin nihayet kabullenildiği anda ortaya çıkar. "Anglo-Sakson ölçüsüydü" bir ilk borçlanma, "Marionetshire'da Harlech Castle"lar veya pegasus'lar. Geri verildi mi? Daha çok, ödenmezliği, telafisizliği kaydediliyor burada, insafsız ilerleyişi, bir-onsekiz, iki-çeyrek. Bektaş'ın beş on sözcüğünün hakkı ödendi mi? Sadece bir başka haksızlığa çekilerek: beş değil dört parmak. Bu iki niyeti, estetikle etiği, istekle suçluluğu barıştıran, en azından bir an barıştıracak gibi duran "aşk"ın ödemesi yapıldı mı? Ancak hak arayan tarafların ortalıktan çekildiği bir ıssız, failsiz sabah saatinde. Werner Hamacher'in sonradan soracağı soruya cevap verildi mi peki, modern başarısızlıkla postmodern başarı arasındaki sinsi işbirliği açığa çıkarıldı mı? Hayır, ikisinin de yelkenini aynı rüzgârın şişirdiğini anlayabiliyoruz ancak. – Ama bunları ("bütün bunları bütün bunları") Abdo'nun "ölmezsem, öldürmezsem" yeminindeki canhıraş tanınma çabasının berisine, yanına, dışına düşmeye gerçekten razı olduğunda içerebiliyordur Uyar'ın şiiri.

Bugün artık unutulmuş bir Amerikalı şairin, Archibald MacLeish'in Türkçeye de çevrilmiş bir şiiri vardı: okyanusun yükseğinde uçuşan bir büyük kuşun (miho? albatros?) denize doğru alçalırken su yüzeyindeki yansımasına, gölgesine gittikçe yaklaşmasını ve sonunda kendi imgesiyle bitiştiği, bir olduğu noktada artık ikisinin de kalmadığını anlatıyordu. Ama burada belki başka bir Amerikalı'nın, E. A. Poe'nun "Bay Valdemar" alegorisi daha geçerlidir. "Güzelleme"den sonra başka şiirler de geldi. Birinin ("Adın") ilk dizelerini aktarıyorum: "adın/sonu gelmez bir tartışma/herkesin/bildiğinde direndiği bir yanılma/kutsal bir yanılma/ki çözümü/dünyanın son gecesinde/şimdilik kimsenin bilmediği."

—

METİS ELEŞTİRİ

Rita Felski

EDEBİYAT NE İŞE YARAR?

Çeviren: Emine Ayhan

İnsan neden okur? Edebiyat okumanın hoşça vakit geçirmek dışında bir faydası olabilir mi? Üniversitelerde neden edebiyat bölümleri vardır? Edebiyatın iyi ahlak sahibi, entelektüel bakımdan gelişmiş bireyler yetiştirmeye hizmet ettiği söylenebilir mi hâlâ? "Disiplinimizi geliştirmekle yükümlü öğretmen ve araştırmacılar olarak bizler, verdiğimiz uğraşın haklılığını gösterecek daha kuvvetli gerekçelere fena halde muhtacız," diyor Rita Felski. "Estetik değerin faydadan ayrı tutulamayacağını, bununla birlikte metinlere bağlanma biçimlerimizin sıradışı bir çeşitlilik, karmaşıklık, hatta öngörülemezlik sergilediğini" öne sürüyor. Edebiyatın anlamının sunduğu faydada yattığını öne sürmenin "muazzam bir pratikler, beklentiler, duygular, umutlar, hayaller ve yorumlar alanını", bir bakıma "akla hayale sığmayacak kadar bereketli, girift, bulanık, sancılı ve çapraşık bir alanı" soruşturmaya açtığını savunuyor.

Rite Felski'ye göre okur ile edebiyat arasındaki etkileşim dört tarzda gerçekleşiyor: Okurun kendini kitapta bulduğu, kendini öteki olarak teşhis ettiği tanıma süreci, yapıtın içine çekildiği ve etkisinden kurtulamadığı büyülenme süreci, geçmişe veya başka yerlere dair bir şeyler öğrendiği bilgi amaçlı okuma tarzı ve okuru şaşırtarak verili olan üstüne düşündürmek isteyen yapıtın başvurduğu şok stratejisi. Bu tarzları ele aldığı dört bölümde yazar edebiyat teorisi ile edebiyata ilişkin yaygın kanılar arasındaki uçurumu kapatmaya çalışıyor.

Edebiyat Ne İşe Yarar? özgün ve kışkırtıcı düşüncelerle dolu bir kitap. Okurun kendi okuma uğraşı hakkında, kurumların ise edebiyat eğitiminin gerekçeleri hakkında daha bilinçli olmasına yardımcı olmayı amaçlıyor.



METİS ELEŞTİRİ

Svetlana Boym

TIRNAK İÇİNDE ÖLÜM

Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler

Çeviren: Emine Ayhan

Ölüm burada tırnak içinde, çünkü bu ölüm varsayılan, söylemsel bir ölüm. Sanatçı, edebiyat eleştirmeni ve araştırmacı Svetlana Boym, 60'lı yıllarda Roland Barthes ve Michel Foucault tarafından ortaya atılan ve giderek bir efsane halini alan "yazarın ölümü" tezini sorguluyor, yazarın ölümünün tam da Barthes'ın kullandığı anlamda çağdaş bir "söylen"den ibaret olduğunu öne sürüyor.

Rus Biçimciliğinden, Amerikan Yeni Eleştirisi ve Fransız Post-yapısalcılığına kadar uzanan bir alanda modern eleştirinin biyografi ile edebiyat arasındaki ilişkileri nasıl ele aldığını, ne gibi önkabullerden yola çıktığını benzeri az görülen bir rahatlık ve akıcı bir dille inceleyen yazar, Fransız şiirinden Mallarmé, Valéry ve Rimbaud'yu, Rus şiirinden Mayakovski ve Marina Tsvetayeva'yı çözümlemelerinin merkezine yerleştiriyor. Genelde edebiyat ile hayat, özelde şairin hayatı ile şiiri, ve asıl olarak da, şairin retorik ölümü ile gerçek ölümü arasındaki ilişki yazarın temel ilgi odağı. Şair veya yazarın "metinde" öldüğü yönündeki yaygın efsanenin –evet, bir efsane, çünkü öldüğünü gururla ilan eden şair metinde daha gizli yollardan boy gösterebilmek için çırpınıp durmuyor mu?– yirminci yüzyılın ikinci yarısında edebiyat eleştirisinde niçin bu kadar rağbet görmüş olduğunu kültürel-tarihsel bir veri olarak anlamaya, anlamlandırmaya çalışıyor.

Edebiyat metinlerindeki bu "ölüm"ün, eleştiriye ilgi duyanlar kadar, kültür incelemelerine ve felsefeye ilgi duyan okurlar tarafından da zevkle okunacağını düşünüyoruz.



Orhan Koçak
Bahisleri Yükseltmek

İkinci Yeni hareketinin başlatıcılarından Turgut Uyar'ın en çok yankı bulmuş denemelerinden biri, "Efendimiz Acemilik" başlığını taşır. Uyar, kazanılmış ustalıklarla yetinen şairleri eleştiriyordu burada. Ama yazıdaki bir cümle, ne yayımlandığı dönemde ne de daha sonra dikkat çekti: "Kendilerini yeniden icat edemediler," diyordu Uyar, önceki kuşağın şairlerinin büyük çoğunluğu için. Bu söz bütün İkinci Yeni projesinin de özünü verir: şairin ve şiirin kendi kendini doğurması. Edinilmiş becerileri arkada bırakarak yeni deneylere atılma cesaretiyle de sınırlı değildir bu tavır. Geriye doğru bir hareket de içerir: Şiir bilinmeyen bir geleceğe yönelirken aynı zamanda kendi kökenini, kendi doğum koşullarını da ele geçirmek istemektedir. Bir ürün ya da sonuç değil, bir sebep olmaktır amacı: kendi kendisinin sebebi. Cumhuriyet dönemi edebiyatında kendinden öncekileri de etkileyen, yolundan saptıran tek akımın İkinci Yeni olması da bu ihtirasla ilgilidir.

Uyar'ın şiirinin kaderine başından beri bir kumar metaforu karışmıştır. Nurullah Ataç, 1950'lerin başında, 'zarımı Turgut Uyar için atıyorum' diye yazmıştı. Uyar oyunun bahislerini yükseltecek, Türk şiirinin bu "tek seçicisi" tarafından ona açılan hazır yeri de reddederek sadece kendi çabasıyla oluşan bir şiirsel alanda hareket etmek isteyecekti. Bahisleri Yükseltmek, İkinci Yeni'nin kendi kendini yaratma serüvenini, akımın en güçlü üyelerinden biri olan Turgut Uyar'ın şiiri üzerinden izlemeyi amaçlıyor.



Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-975-342-801-9



Metis Yayınları
www.metiskitap.com